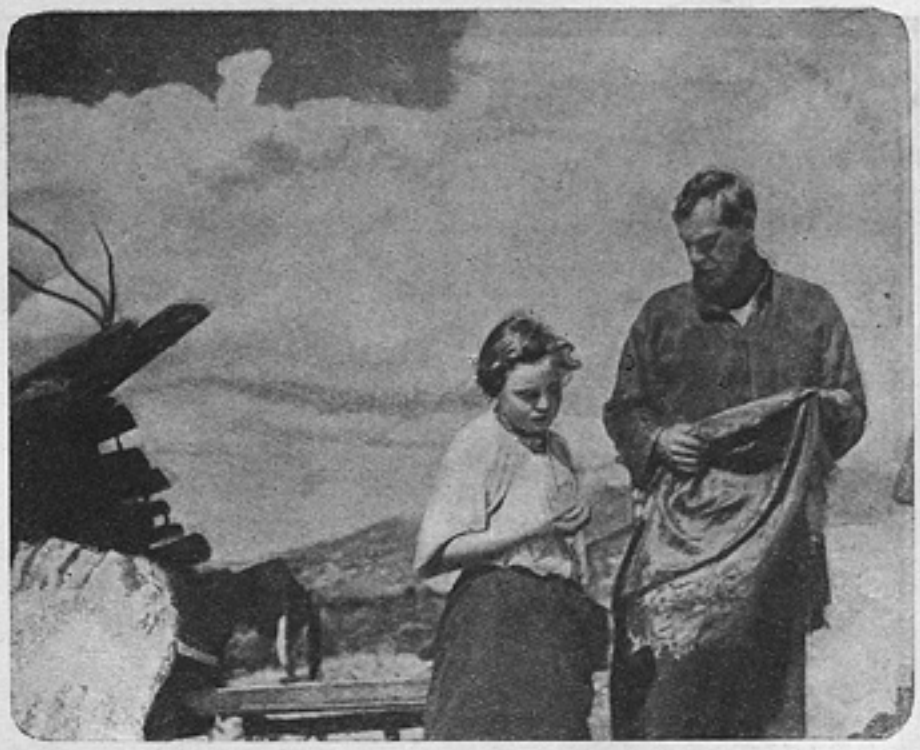
4224
1

ИСКУССТВО КИНО

6

1936

KNIHO
NCKJ.CCIBO



ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

С О Д Е Р Ж А Н И Е

С. ГИНЗБУРГ — Родина и ее герои 3

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — Фильм о старом Донбассе 7

А. КАПЛЕР — „Садовник“ 12

Дневник „Искусства кино“ 19

Что нам мешает работать в кино 22

Г. БЕЛИЦКИЙ — Выпустим в Ленинграде в 1937 году 30

А. ТОКИН — В „джунглях“ Ленфильма 34

БЕЛА БАЛАШ — Ответ моим критикам 39

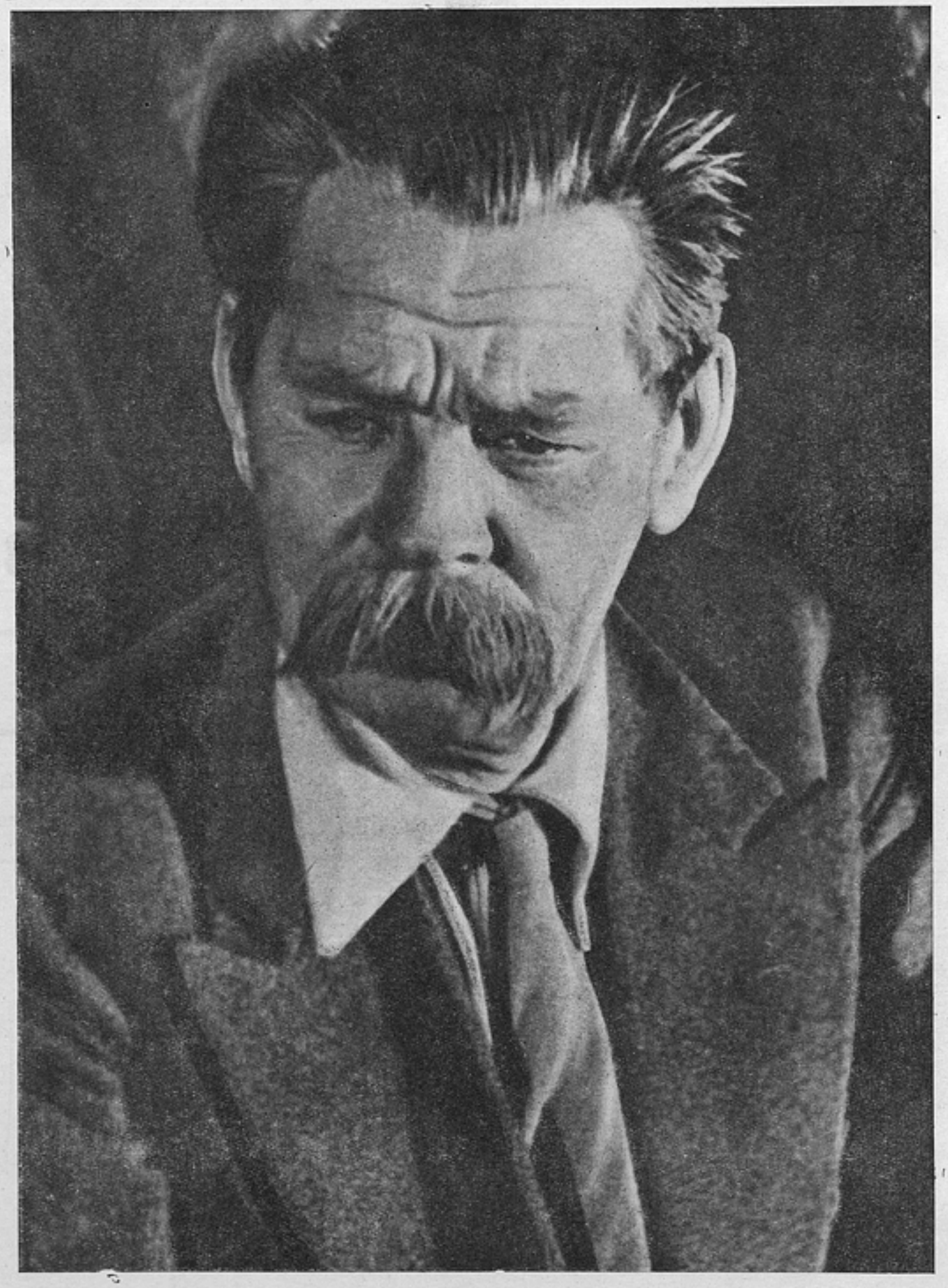
И. ВАЙСФЕЛЬД — Итоги дискуссии о „Духе фильмы“ 46

М. ЧЕРЕМУХИН — О реалистическом стиле в музыке кино 52

В. РОССОЛОВСКАЯ — Из истории кино 55

Критика и библиография 61

ИЮНЬ ОБ'ЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ 1936



Центральный Комитет ВКП(б) и Совет Народных Комиссаров Союза ССР с глубокой скорбью извещают о смерти великого русского писателя, гениального художника слова, беззаветного друга трудящихся, борца за победу коммунизма — товарища АЛЕКСЕЯ МАКСИМОВИЧА ГОРЬКОГО, последовавшей в Горках, близ Москвы, 18 июня 1936 года.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ ВКП(б)

СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СОЮЗА ССР

РОДИНА И ЕЕ ГЕРОИ

С. ГИНЗБУРГ

Все сейчас, казалось бы, сходятся (по крайней мере, на словах) в том, что форма и содержание в художественном произведении — неотделимы. Однако на практике чуть ли не ежедневно мы сталкиваемся с подобными оценками: «Эта картина интересна по своей теме, но сделана она художественно слабо», или же «Этот фильм блестяще сделан, но идейно бессодержателен».

Подобные оценки, к которым мы привыкли, которые мы часто принимаем как должное, свидетельствуют о том, что единство формы и содержания художественного произведения понято еще далеко не всеми.

Тема не может быть полноценной, если неполноценно ее выражение, ибо она не существует в художественном произведении вне этого выражения, и недостатки «формы» искажают содержание. Форма не может быть художественно значимой, если она служит выражением неверной идеи, реакционной темы. Это совершенно очевидно, если под темой понимать не материал, не идейное задание, поставленное перед собой художником, а идею, о с у щ е с т в л е н н у ю в конкретных образах произведения искусства.

Но хотя это очевидно, об этом надо говорить и говорить. Та оценка, которую получили фильмы «Партийный билет» и «Родина зовет» у некоторых представителей кинематографической общественности, признавших их идейную, тематическую ценность и отрицавших их ценность художественную, является лучшим тому свидетельством.

Положительное значение обоих этих фильмов, имеющих существенные недостатки, отнюдь не исчерпывается тем, что авторы их откликнулись на острые и волнующие нашего зрителя темы. Нет, это положительное значение определяется тем, что и Пырьев и Мачерет в общем правдиво, художественно конкретно, хотя и не без ошибок, сумели разрешить эти темы в своих фильмах «Партийный билет» и «Родина зовет».

Заслуга этих художников состоит не в том, что они п о д н я л и важные темы, а в том, что они р е ш и л и их средствами искусства. Недостаток этих художников — не слабость или «традиционность» формы, в которой их упрекали, а неумение удержаться все время на высоте избранной ими темы, снижение, сужение темы в ряде эпизодов их фильмов. Вот об этом следует говорить, оценивая эти две картины, но не давать разные, а порой и противоположные оценки их содержанию и форме.

«РОДИНА ЗОВЕТ»

Сценарий В. Катаева и А. Мачерета. Режиссер А. Мачерет. Оператор Н. Ренков. Мосфильм. На фото: Алеша Горюнов в роли Юрки

Фильм Мачерета и Катаева — фильм о будущем, фильм о тех днях, когда фашизм попытается напасть на Советский союз и когда в ответ на свой удар он будет сокрушен вооруженным народом нашей родины. Фильм «Родина зовет» — не военный фильм, не фильм о фашизме или борьбе с фашизмом. Тема его—шире и глубже. Тема его — наш советский патриотизм, наша преданность своей родине — отечеству трудящихся, готовность советских людей отдать жизнь за свою страну.

Советский патриотизм ничего не имеет общего с патриотизмом буржуазным, основанным на зверином национализме, на стремлении оправдать империалистическую политику. «Германия—превыше всего»,— вот начальные слова немецкого гимна, в которых откровенно и просто изложена формула буржуазного национализма и патриотизма. «Счастье трудящегося человечества—превыше всего» — вот формула нашего советского патриотизма, в которую укладываются любовь и безграничная преданность народов Советского союза своей родине, коммунистической партии, великому Сталину, под чьим руководством партия обеспечила счастливую жизнь на одной шестой земного шара.

Итак, фильм Мачерета и Катаева — фильм об этом советском патриотизме, о готовности советских людей на первый зов родины бросить свою привычную работу, семью и встать на защиту отечества. Фильм показывает наших советских героев, гордых соколов нашей страны — летчиков—в мирной обстановке, во время мобилизации и во время войны. Соответственно фильм делится на три части: будни на авиазаводе, мобилизация в стране и воздушная война. В каждой из этих частей раскрываются разные качества одних и тех же людей.

Несколько лет назад мы видели фильм, посвященный той же теме, — «Город под ударом» реж. Генике. Фильм этот был типичным продуктом без-образной кинематографии (прошу прощения за скверный, но вынужденный каламбур) периода так называемых «агитпропфильмов», т. е. кинематографической литфронтовщины. В том фильме мы видели те же события в их неизбежной последовательности. Но в том фильме не было даже попытки создать образы людей-бойцов за социалистическую родину. Там действовали манекены. Война, военные действия изображены были не как борьба огромных и разнородных человеческих масс, а как борьба боевых машин, управляемых штабами. Люди на этих машинах не имели своей воли, своей индивидуальности. Они были частями, винтиками разрушительного механизма войны. «Город под ударом» был фильмом о технике будущей войны. «Родина зовет» — фильм о советских людях, владеющих военной техникой, вооруженных ею и отдающих себя целиком защите социалистического отечества.

В фильме нет отрицательных героев. В фильме нет конфликта в обычном драматургическом понимании этого слова, нет столкновений между людьми. Фашистская воздушная эскадра, нападающая на советскую территорию и уничтожаемая нашей авиацией и зенитной артиллерией, обезличена. Это враждебная сила, которую надо уничтожить, которую уничтожают, но которая не раскрыта в конкретных человеческих образах, которая (в своем художественном отображении) осталась за пределами фильма.

И подобное нарушение традиционных правил драматургии в фильме «Родина зовет» — уместно и законно. Конфликты между героями в фильме были бы нелепы, ибо фильм демонстрирует единство воли народов Советского союза. Показ образов врагов изменил бы и расширил тему— тема любви к родине заменилась бы темой борьбы двух миров.

Недостатки драматургии картины не в этом. Они заключаются в далеко не всегда удачном отборе материала; в том, что ряд образов «Родины зовет» оказался не раскрытым, а лишь названным; в том, что авторы сценария и фильма иногда оказывались слишком скупыми в обрисовке своих героев и недостаточно четко развертывали тему, а иногда увлекались эпизодами и образами, прямого отношения к теме не имеющими и тем самым уже искажающими тему.

Не совсем удовлетворительным представляется цетральный образ фильма —Новиков. Авторы сценария не смогли найти для него таких положений, в которых раскрылся бы его характер. Эпизод с термосом в самолете (кстати, невыразительно снятый и сыгранный) может дать представление только о физической силе Новикова и его выносливости, явка больным на совещание бюро парткома — о дисциплинированности, волнение при сообщении об уходе дочери в армию, скорбь об умершем сыне — все это ясно и очевидно. Единственный эпизод, в котором Новиков раскрывается как характер, в котором мы видим его, Новикова, отличительные черты, делающие его непохожим на всех остальных людей, — это эпизод в медицинской комиссии, когда он пытается обмануть врача. Но и этот эпизод растянут и испорчен рядом кадров встречи Новикова со своими товарищами по воздушному флоту, кадров, занимающих много места, но не развивающих ни темы фильма, ни образа этого его героя. Авторы сценария, очевидно, сознавали слабость этого образа. Они подменили поэтому в одном месте показ рассказом.

«Новикова осматривают. Его тело во многих местах в шрамах, швах — следах прежних боев и полетов. Один из сидящих за столом записывает результаты. Осматривающий обращает внимание на шрам возле ключицы:

— Гм... Тэкс...

Новиков поспешно проясняется, боясь потерять хоть минуту драгоценного времени и одновременно косясь в сторону записывающего человека, в руках у которого так называемая «история болезни».

— Это 1919-й. Колчак.

— Агум (замечает другой рубец)... Ну-те-с...

— 1926-й. Врангель.

— Это?

— Польша!

Записывающий замечает:

— Н-да-с... Не история болезни, знаете ли, а целая история гражданской войны».

Задача искусства состоит не в том, чтобы рассказать о человеке, а в том, чтобы показать его зрителю в его поступках,с тем чтобы зритель сам составил себе о нем представление. Это не удалось сделать Катаеву и Мачерету, и они заменили показ рассказом.

Слабость образа Новикова —одно из самых уязвимых мест и сценария и фильма «Родина зовет». Образ Новикова снижает тему произведения. Катаев и Мачерет хотят уверить нас в том, что Новиков — герой, тогда как согласно материалу фильма он самый обыкновенный хороший советский летчик и не нуждается в котурнах. Котурны же, на которые он поставлен, заставляют зрителя относиться к его поступкам, к его боевой работе как к чему-то выдающемуся, исключительному. Поэтому образ Новикова вступает в противоречие с темой. Тема фильма— советский патриотизм, героизм рядовых граждан нашей страны, а нам пытаются показать героизм исключительных людей (хотя исключительности Новикова мы не верим).

Артист Кедров в роли Новикова использует все возможности, заложенные в драматургическом материале, для того чтобы создать образ Новикова. Он понимает этот образ правильнее, чем драматурги. Его Новиков — очень хороший летчик и рядовой, обыкновенный советский человек. Очень мягко, лирично и безыскусственно лепит образ Новикова Кедров, и не его вина, если ему не удается создать что-нибудь большее, чем то, что мы видим в фильме.

Решительно неудачной представляется и линия пионера Юрки, младшего представителя семьи Новикова.

Линия Юрки (играет его юный артист Горюнов) не имеет никакого значения для развития темы фильма. К теме родины, защите родины Юрка отношения не имеет. Введен этот образ сценаристами и развит в один из основных в фильме из соображений, отнюдь не принципиальных.

Юрку мы видим в картине «Родина зовет» только потому, что товарищи Катаев и Мачерет захотели развлечь своего зрителя в первых частях фильма и растрогать его в последних.

Развлечь и растрогать какой бы то ни было ценой! Юрка говорит по радио с отцом, находящимся в полете; Юрка разбивает очки бабушки; Юрка «разыгрывает» ту же злополучную бабушку перед вечером в клубе, демонстрирует изобретенный им конвейер, включает изобретенную опять-таки им машину для аплодисментов (которая, кстати сказать, никак не «работает» в фильме), созывает пионеров в момент мобилизации, уходит на фронт, погибает.

Все это случайно, никчемно, ненужно. Все это замедляет действие, засоряет фильм. Призыв Юрки к пионерам в момент мобилизации,

«РОДИНА ЗОВЕТ»

Сценарий В. Катаева и А. Мачерета. Режиссер А. Мачерет. Оператор Н. Ренков. Мосфильм

когда на отдельные совещания собираются коммунисты, комсомольцы, инженеры и техники, действует на зрителя в направлении, противоположном тому, на которые рассчитывали сценаристы. Возглас Юры: «Пионеры, в верхнее фойе»—звучит фальшиво. Он превращает волнующий эпизод в детскую игру, и зритель теряет веру в правдивость событий, изображенных в фильме.

Убийство невинного ребенка — испытанный в драматургии прием, применяемый с давних пор авторами мелодрам, для того чтобы вызвать слезу у зрителя.

В фильме гибель Юрки была бы оправдана в том случае, если бы Юрка активно участвовал в борьбе с врагом (тогда бы он вырос в героическую фигуру) или же если бы Юрка погиб, потому что враг стремился умышленно убивать наших детей, обстреливая, например, школы и детские учреждения. Ни того, ни другого в фильме нет. Юрка не участвовал в войне, он играл в войну. Случайно все существование Юрки в этом фильме, случайна и его гибель.

Остановимся еще на одном важном недостатке фильма, в котором, очевидно, виновен режиссер. Все важнейшее, что происходит в картине «Родина зовет», — обо всем этом зритель узнает по радио. Безостановочно работает радио в эпизоде полета, безостановочно работает оно и в квартире Новиковых. Можно сказать, что громкоговоритель временами превращается в главного героя фильма.

Таковы основные, очень серьезные недостатки фильма. Нечеткость основного образа Новикова, введение линии Юрки, занимающей очень значительное место и не имеющей никакого отношения (в том виде, в котором мы ее видим) к теме обороны нашего отечества, неконкретность (рассказ о событиях через громкоговоритель вместо п о к а з а этих событий)— все это не недостатки формы, а недостатки содержания, все это искажает тему фильма, разжижает ее.

Но эти недостатки не сводят нанет большого положительного значения картины, и видеть только их — это значит оценивать это произведение с формалистических позиций.

Картина правдиво показывает людей нашей родины, их преданность своей стране, их готовность выступить на ее защиту. В картине показана тепло, любовно, убедительно рядовая советская семья, какой является семья Новиковых, ее быт, ее радости, ее огорчения.

Атмосферу этого советского быта, наших будней тов. Мачерету удалось передать очень просто, хорошо и убедительно, без всякой лакировки и без злоупотребления мелодраматическими приемами (с чем мы к сожалению встречаемся, например, в фильме Виноградской и Пырьева «Партийный билет»).

Убедительна и по-настоящему человечна мать Новикова (артистка Мельникова). Это второстепенный персонаж, значение которого в развертывающихся событиях — невелико. Но с такой любовью и теплым ю м о р о м нарисовали режиссер и артистка Мельникова образ этой матери-большевички, что он приобретает для зрителя большой смысл и значение.

Много теплого и хорошего юмора и в другой второстепенной фигуре— в Васе Булочкине. Этот образ был очень правильно понят и с большим успехом создан артистом. Вася Булочкин — отнюдь не отрицательный персонаж. Это даже не трус, которого перерождает, перековывает опасность, грозящая родине. Это конечно простой и сильный не только физически, но и морально человек, которому самому непонятна его боязнь прыжка с парашютом. И ему не надо преодолевать этой боязни, когда во время войны он вынужден прыгать. Если парашютизм, как спорт, был ему недоступен, то любое задание военного командования он выполнит просто и бесстрашно.

Наиболее удачны в фильме два эпизода, имеющие важное смысловое значение. Мы говорим об эпизодах пролета аэроплана над заводом и присяги на Красной площади.

«РОДИНА ЗОВЕТ»

Сценарий В. Катаева и А. Мачерета. Режиссер А. Мачерет. Оператор Н. Ренков. Мосфильм

«Высоко в воздухе самолет. Люся машет — машет ему. Вася Булочкин, невзирая на глупое положение полураздетого человека, тоже обнаруживает исключительный энтузиазм, адресуя его не столько отцу, сколько дочери.

— На элероны, на элероны посмотри, — горячится он.—То моя работа, моя.

Шумный энтузиазм у окна. За окном—заводской аэродром. Сбегаются рабочие. На небе стремительно проносится тень самолета Новикова, делающего круг над заводским аэродромом.

Высоко в небе самолет.

— Сережа!—кричит тетя Дуня и машет сыну так, словно он ее может увидать.

Теперь больше всех неистовствует Игнатьев. Он тычет в бок тетю Дуню.

— Ты на шасси погляди, — восторженно орет он. — Учти, моя работа!»

В этом эпизоде есть сходство с эпизодом в больнице из «Летчиков» Райзмана, поставленных по сценарию Мачерета. Но этот эпизод конкретнее и в смысловом отношении богаче. В «Летчиках» аналогичные сцены говорили о любви народа к нашей авиации. Здесь же к радости общей победы прибавляется и гордость за себя, гордость своим участием в этой победе. Тетя Дуня горда, ибо она дала стране замечательного сына; Булочкин горд тем, что элероны самолета, ставящего рекорд, собраны им; Игнатьев горд своей работой над шасси. И этот новый вид гордости, довольства собой и может быть честолюбия советского человека, основанных исключительно на сознании пользы, приносимой своей стране, очень хорошо и образно раскрыт в эпизоде пролета Новикова над заводом.

С большой силой и монументальностью дан в фильме эпизод присяги на Красной площади. Очень уместно и удачно было включение в этот эпизод хроникальных кадров из первомайской хроники—они придали этому эпизоду такую правдивость, что зритель ощущает его как исторический документ, как подлинную реальность.

Родина зовет! С особенной силой ощущаешь, каким будет ответ всего нашего народа на призыв родины, когда смотришь эпизоды мобилизации, присяги и работы на заводе в дни войны.

В этих эпизодах, в образах наших средних рядовых людей, обладающих исключительной волей, мужеством, преданностью делу строительства социализма, много силы и жизненной правды.

Большую и ответственную задачу показать нашу страну в дни нападения на нее фашистского врага авторы фильма Мачерет и Катаев смогли не только поставить, но и, хотя и не без ошибок и срывов, разрешить в своем фильме «Родина зовет». Они не исчерпали избранной ими темы, которую конечно будут разрабатывать и другие художники. Но они создали правдивый и полезный художественный фильм, и за это мы должны им быть благодарны.

ФИЛЬМ О СТАРОМ ДОНБАССЕ

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

Мрачную и поучительную картину нарисовал Авдеенко в романе и в сценарии.

Профессия шахтера — это была мрачнейшая профессия. «Ш а х т а — э т о к а т о р г а,—говорил Алексею Стаханову, инициатору стахановского движения, его дед: — у б ь е ш ь с в о ю с и л у в р я, п р о п а д е ш ь». Такая слава была о шахте, о шахтерском деле. Люди, вгрызавшиеся в недра земли,— эти люди слыли каторжниками, шахты — каторгой, а их труд — трудом каторжным.

Молодежь советской страны знает, что труд шахтера — почетнейший труд, что имена передовых шахтеров — знатнейшие имена. Нелегко нашей молодежи представить ту мрачную эпоху, когда труд шахтера был тяжелым и унизительным.

Фильм «Я люблю» — поэтому молодежный фильм. И к кому, как не к молодежи, обращены были помыслы авторов, когда они приступили к созданию этого произведения?!

Они (авторы) показали яркую картину трагической судьбы шахтерской семьи. Никанор и его сын Остап жили в казарме; дома, на селе, сдохла корова — последнее достояние, и вся семья—женщины и дети—приехала на шахту. Картины быта и труда — картины эксплоатации, бесправия, издевательства — все это показано правдиво, просто и бесхитростно.

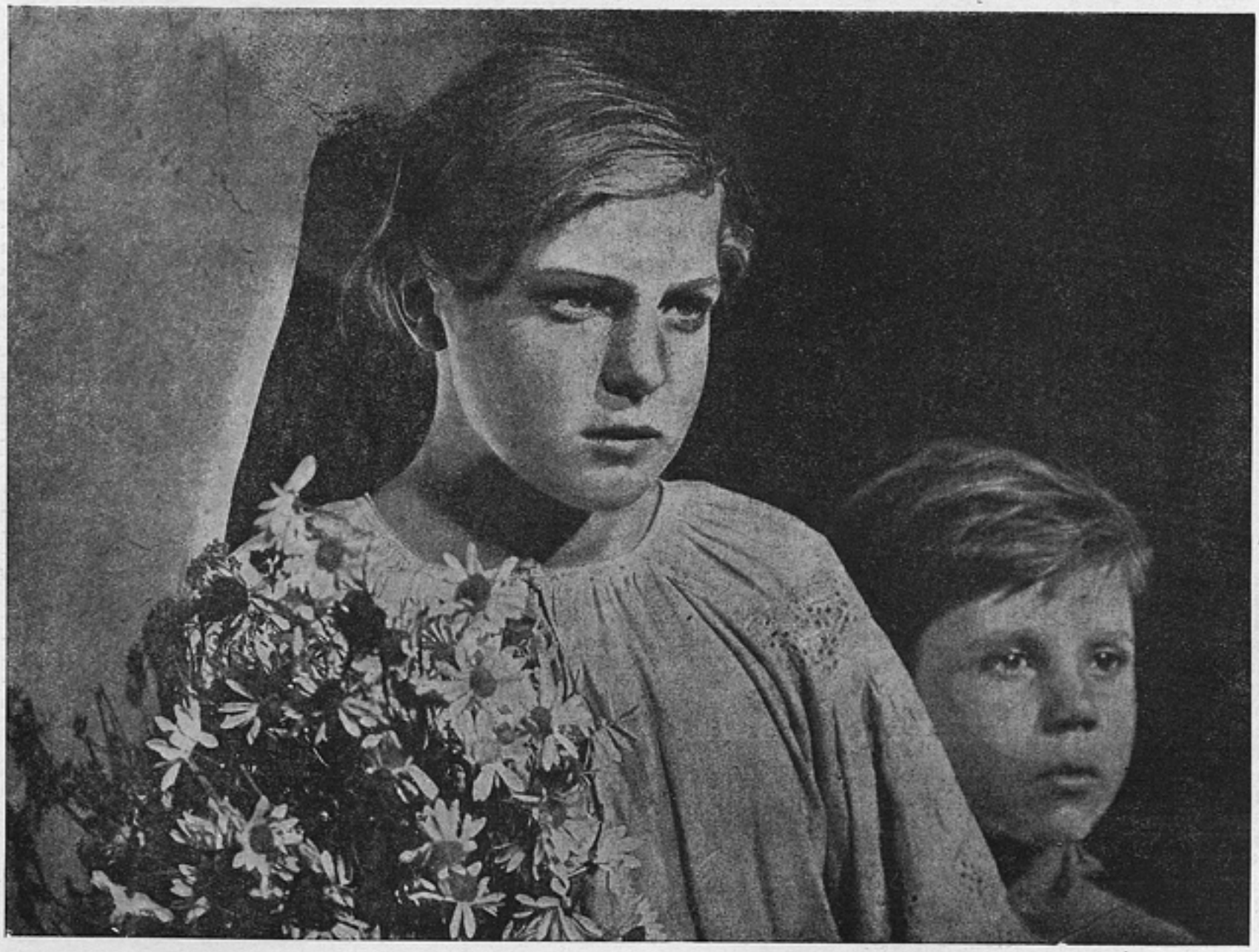
Режиссер был воодушевлен прекрасной идеей, ею же прониклись его сотрудники — актеры, оператор... И если в фильме есть много такого, что мешает доступу этой идеи в наши сердца, то вина в недостаточном профессиональном мастерстве авторов фильма.

На примере этого фильма можно сделать некоторые конкретные, практические выводы из дискуссии о формализме и натурализме. Статьи «Правды», статья Мих. Кольцова указывали, что не нужно превращать дискуссию в самоцель и необходи-

---

«Я ЛЮБЛЮ»

Сценарий А. Авдеенко. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская студия Украинфильма. На фото: Гуля Королева в роли Варьки



мо, чтобы свежая струя самокритики оживила, вдохнула новые силы, помогла еще более успешному созданию произведений советского киноискусства. Было бы смешно и нелепо, коллекционируя недостатки, промахи Лукова, приклеивать к фильму «Я люблю» ярлыки натурализма или формализма. Такая критика не помогла бы ни зрителю, ни авторам разобраться в том, что хорошо и что плохо в этом произведении искусства.

Но извлечь правильные, настоящие уроки из дискуссии и наглядно показать, что засоряет и затемняет смысл произведения, — необходимо.

Скажу больше:

По целому ряду признаков фильм «Я люблю» стоит выше, скажем, «Златых гор». «Я люблю» несравненно выше «Златых гор» по своему идейному замыслу; в «Я люблю» правильнее показан народ наш — мощный, полный сил и творческой энергии. Но «Златые горы» делались в другой, более ранний период развития социалистического искусства. За четыре года кинематография проделала громадный путь. Не повторяя многих ошибок «Златых гор» (схематичность, некоторые исторические искажения и т. д.), Луков создал «Я люблю» при прекрасном замысле, но на несравненно более низком уровне исполнения. При правильной общей идее фильма он допустил ряд серьезных ошибок, снизивших качество произведения в целом.

Авдеенко и Луков выбрали из большого материала одну только тему — тему семьи Никанора.

Никанор и его сын Остап — чудовищно сильны. Этими сильными, огромными людьми занят весь экран, весь фильм. Это не сила из кунсткамеры, это не патология силы. Это потрясающее здоровье и жизнеспособность.

Мы видели, как жили отец и сын; видели казарму, видели и «мечту» — собачеевскую землянку; видели обстановку труда.

— Человека задавило... — в безысходной тоске кричал бегущий на зрителя человек.

— Тише,—заткнул ему рот десятник.

Так начинается фильм. В этих страшных, поистине каторжных условиях пролетарии Донбасса — Никанор и Остап — сохраняли лучшие человеческие черты. У них огромная жажда лучшей жизни. Они еще не знают революционного выхода к этой лучшей жизни. Но им не нужно «перерождаться» и «перевоспитываться». Когда Никанор появляется на экране, когда он ломит шапку и гнет спину перед хозяином, мы ждем, когда же он или его дети сбросят хозяина. В физическом и психическом здоровье, в мощи Никанора — прелесть этого образа. Он хотел хорошо жить и интуитивно чувствовал, что путь к хорошей жизни — в труде. Не понимая, он чувствовал, что все блага этой земли принадлежат отнюдь не хозяину. И зритель воочию убежден в том, что это так.

Когда Никанор после перенесенной катастрофы поднимается с носилок, когда он останавливает коней хозяина, когда громит Гарбуза и т. д.,—перед нами историческая правда. Да, таким должно было быть то поколение людей, потомок которых — Стаханов. Луков далек от лакировки. И созданный им и артистом Чистяковым образ старого шахтера — глубоко правдив, как тип подлинного хозяина донецкой земли.

Социальная несправедливость капитализма здесь нашла свое ярчайшее и конкретное воплощение. Артист Чистяков придал образу много безыскусственной убедительности. Это не схематический образ рабочего, лишенный конкретных черт. Никанор в исполнении Чистякова — это прежде всего именно старый шахтер. Особенно ярко это проступает, когда Никанора охватило безумие. Вспомните, какими неповторимо шахтерскими, профессиональными жестами он располагается у стены своей землянки и как жутки удары кайлом по земляной этой стене.

У Никанора нет сознательности, но он отнюдь не хозяйский прихвостень. Старый шахтер жаждет хорошей жизни для себя и для своей семьи. Он пошел против всех шахтеров, полез в опасную, бойкотируемую сознательными рабочими шахту только ради лучшей жизни семьи. Он мог согнуть голову перед хозяином. Но он благородно, неподкупно честен. Его, больного, уже прикованного к постели, всего передернуло при мысли о том, что ему кто-то по копеечке собирал. В акте пролетарской солидарности он, слепой, увидел подачку. Но если вспомнить о его несознательности, то сколько человеческой гордости можно увидеть в нежелании принимать деньги, которых он не заработал трудом. И у хозяина он просит одного — вернуть его к труду, на шахту.

Мы помним предсмертный бунт Никанора.

«Здоровьем не соответствуете-с»...— прошептал Бутылочкин, правая рука хозяина.

И Никанор показал им, соответствует или не соответствует его здоровье. Он заставил стать на дыбы коней. Он сбросил и кучера и Бутылочкина и помчал... Можно возражать против приема, которым Луков показывает этот бунтарский взрыв у Никанора. Эта длинная панорама проезда Никанора с диким криком «о-го-го-го» является мало удачным, чисто внешним выражением чувств, охвативших Никанора. Луков, видимо, долго искал, но не смог найти, как по-новому показать этот стихийный взрыв.

Сюжет фильма не дал Чистякову возможности смягчить образ, придать ему черты теплоты и мягкости, вытекающие из определенных ситуаций. Таких ситуаций в сюжете нет. Тем не менее Чистяков сумел обогатить этот простой, цельный образ такой человечностью, что всякий видевший «Я люблю» не забудет Никанора — рабочего, хозяина Донбасса.

Никанор заблуждался. Он не видел революционного выхода из тяжелой жизни.

Гарбуз? Сюжет предоставил этому образу очень мало простора. Все же в эпизодах «нарядная», «Гарбуз спешит спасать Никанора», «приход Гарбуза к больному Никанору» и т. д. были заложены возможности для того, чтобы создать убедительный, сильный образ рабочего-большевика. Но актеру Антонову этот образ не удался. Много прекрасных реплик в его исполнении пропало. Гарбуз — весь на одной ноте. Он — маловыразителен. Это один из наиболее слабых образов рабочих-большевиков в наших фильмах. Неудача этого образа сильно снизила идейную ценность фильма. Исчез из фильма Коваль, тоже рабочий-революционер, имевший, правда, небольшое место в сценарии.

Образ Гарбуза — слаб и недоказателен. Нельзя при посредстве такого образа выражать революционную тенденцию в сюжете. Не может Гарбуз (этот Гарбуз) представлять будущую революцию и авангард рабочего класса. Проигрышность этого образа еще больше выпирает при сопоставлении с образами Никанора и Остапа, образами, полными жизненной правды.

Гарбуз отраженно должен был работать на образ Остапа. Но Гарбуз—не удался. Зритель не приемлет его, и вот удар по образу Остапа.

У Никанора — чудесный сын. Честная душа, он любит горячо и нежно отца, мать, жену и дочь, он любит труд.

Он по-своему ищет выхода из нищеты и бесправия. «Профессия...— вздыхает он, стремясь уйти из шахты на завод,—там чище, лучше, там можно профессию получить». Но Остап моложе Никанора, события жизни проходят перед ним не как должное и неминуемое — он уже склонен задумываться.

Очень интересен образ Остапа в передаче артиста Чувелева. Крайняя нищета его бытия очень хорошо подчеркнута в эпизоде в трактире: ушел Бутылочкин, и Остап собирает оставшиеся крохи в платок... Можно было бы ожидать в образе Остапа каких-либо черт приниженности и угнетенности. Но Чувелев избегает этих черт, и это выглядит правдиво. Когда он кланяется Бутылочкину или хозяину, нас не покидает чувство неравенства... но более низким оказывается эксплоататор. Достоинство пролетария — в нем эта черта раскрывается убедительно, органично, просто.

Но в то время как Никанор ясен до конца, у Остапа есть шероховатости: образ к концу фильма несколько ослабевает, в нем начинают звучать нотки схемы. Вначале Остап наравне с Никанором ищет лучшей жизни в заработке — и только. Потом в нем начинают назревать новые настроения. Подсказал эти настроения Гарбуз, подсказал неубедительно, ненаглядно, намеки не дошли, лобовые фразы, как всегда, проскочили мимо.

Зритель ждет от Остапа какого-то четко выраженного поведения во время болезни отца.

Сперва было задумано, что Остап после крушения надежд на получение «профессии» запил, а Гарбуз и другие вытягивают его. Но в процессе работы над фильмом Луков избежал

«Я ЛЮБЛЮ»

Сценарий А. Авдеенко. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская студия Украинфильма. На фото: нар. арт. В. Гардин в роли хозяина

этих конфликтов, стремясь максимально упростить фабулу вещи.

Но устранив несколько уже затасканный прием (запой), Луков не нашел другого. Все поступки Остапа в конце фильма намечены только пунктиром. Наиболее значительный из них — ночное посещение Гарбуза. За этими мелькнувшими кадрами —все будущее Остапа. Однако об этом надо лишь догадываться. К этому выводу можно притти лишь в результате последующих выводов, а не непосредственно, на просмотре фильма. Зритель поэтому запомнит Остапа таким, каков он был в начале и середине фильма. Зритель запомнит мечту Остапа, когда, перебирая гармонь, он рисует себе будущее. Но зритель будет только усилием памяти и догадками восстанавливать то, что недосказано во второй половине фильма.

Эксплоататоры присутствуют в сюжете только постольку, поскольку от них, от конкретных людей, исходили все несправедливости: издевки, произвол, выжимание соков, обрекание на голодную смерть и т. д. Но эти образы не внесли ничего нового. Арт. Введенский, правда, с большим чувством меры, создал своего Бутылочкина. Эта фигура врезается в память как воплощение зла. Несравненно хуже, схематичнее сам хозяин (нар. арт. Гардин). Его появление каждый раз связано с неизменной бричкой. В нем трудно узнать хищника — донецкого промышленника, и, увы, много легче узнать в нем кое-что от... Иудушки Головлева. Ни для самого артиста, ни для фильма этот образ не значителен. Он сыграл свою роль только как возбудитель определенных поступков со стороны Никанора и других. Мы вовсе не укоряем автора фильма за недостаток места, отведенного хозяину в фильме. Фигура белогвардейца в «Чапаеве» присутствует на экране не больше, но как насыщена небольшая роль, блестяще исполненная Певцовым. Хозяин оказался и задуманным и сыгранным неудачно, а можно было в тех же рамках, в том же объеме сделать много больше.

Никанор, Остап и Бутылочкин — только эти три образа запоминаются в фильме. Все остальные образы — пропали. Н. Ужвий в роли жены Остапа оказалась бледна и невыразительна.

Гуля Королева, так хорошо выдвинувшаяся в роли девочки-партизанки в немом фильме «Партизанская дочка», здесь пошла по неверному пути. В образе Варьки нет обаяния подростка, и в ее родство с Остапом никак не веришь. Слишком уж Гуля играла под взрослую, слишком небрежно отнеслась к прекрасному (а он мог быть таким) образу Варьки.

Удачным вышел мальчуган (Анька).

Луков прекрасно поступил, что сумел самоограничиться в сюжете, в действии фильма, что сумел выбрать их и переработать из первой части романа только одно — историю семьи Никанора.

В фильме неудачен ряд образов (хозяин, Гарбуз). Но дело еще не только в этом. Умея ограничить себя в теме, в сюжете, надо суметь л а к о н и ч н о и з л о ж и т ь на экране действие фильма. Речь идет о темпе и ритме «Я люблю».

Мастерству лаконизма Луков еще не научился. «Выражать свою мысль наиболее сжато, а не наиболее кра-

сноречиво. Но фразе моей приятно сжимать мысль, когда она вся живая и бьется, и чувствуешь, как она еще трепещет под словами. Пространность, которую так часто смешивают с красотой описания, я выношу все меньше и меньше!.. Где довольно трех строчек, я не напишу ни одной лишней». Эти слова принадлежат Андре Жиду. Но кто из мастеров слова не заботился о том же?

В кинематографе лаконичность изложения мысли приобрела совершенно исключительное значение. В ряде мест в фильме «Я люблю» зритель почувствует обрыв, недосказанность кадра. Откуда это? — Все оттуда же. Вот Никанор в опасной шахте. Обвал состоялся. Крики, беготня... Но чего-то нехватает — ясности, четкости. Ведь тут не просто обвал — количественное нагромождение ужасов. Ведь здесь — крушение мечты; здесь — подтверждение правильности предсказаний Гарбуза («человека полтинником задавило»); здесь Остап встретил Гарбуза и в его глазах многое прочел... Но все это скомкано, нечетко только потому, что режиссер сделал этот эпизод вдвое длиннее того, что вошло в фильм. Отрезанные куски несли определенную, пусть очень малую, смысловую нагрузку. Они выпали, и образовался некоторый смысловой разрыв. Монтажом, подрезкой Луков подправил недостатки предыдущей работы, но и только. Связная цепь мыслей, доказательств, движения образов стала местами прерывистой.

В других местах подрезки не были сделаны или их не удалось сделать. И там растянутость, расточительность режиссера бьет в глаза. Вот прекрасно задуманный эпизод — «отец и сын». Пейзаж, предшествующий этому эпизоду, — один из лучших в звуковых фильмах. Перед нами туманная степь. Промчался с оглушительным гудком паровозик. И вот тут, в степи, лежат Никанор с сыном. Говорят о жизни. Этот кусок, идущий непосредственно после сцены избиения Остапа, — очень тепел, хорош. Но режиссер передержал эти кадры перед нашими глазами, мысль расплылась, растворилась в медленном темпе, и очарование ее во многом утрачено.

«Выражать свою мысль наиболее сжато, но не наиболее красноречиво», — говорит Андре Жид. Луков грешит стремлением быть обязательно «красноречивым». Он боится схематизма, скуки, и поэтому он перегружает отдельные эпизоды специально для того, чтобы посильнее воздействовать на зрителя. Так родился в его фильме натурализм.

Вероятно тонущий и полузадушенный глыбами угля человек выглядит именно так, как Никанор. Но что прибавило это копирование страдания к предыдущему кадру — начало обвала? — Ничего. Корчи Никанора, его захлебывание и стоны — физиологически жутки, но отнюдь не придают большей убедительности эпизоду. А заменил бы Луков это копирование страданий человека хорошей, реалистической выдумкой, и многое в этом эпизоде (в частности, роль Гарбуза) зазвучало бы по-иному.

Или вот детали (детали нужны, но к месту, детали, работающие на мысль). Хозяин всегда приезжает

«Я ЛЮБЛЮ»

Сценарий А. Авдеенко. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская студия Украинфильма. На фото: засл. арт. И. Чувелев в роли Остапа и Гуля Королева в роли Варьки

«Я ЛЮБЛЮ»

Сценарий А. Авдеенко. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская студия Украинфильма. На фото: арт. Д. Введенский в роли Бутылочкина и арт. А. Егорова в роли Насти

на бричке и уж каждый раз крикнет кучеру: «Поберегись» или «стоять». Повторенная 5—6 раз эта «деталь» вызывает усмешку сожаления о плохо понятом стремлении к достоверности.

Можно перечислить десятки таких ненужных подделок под правду, сделанных отнюдь не принципиально натуралистически, а от неумения выбрать то, что нужно.

Если натуралистические куски больше шли от режиссера, от его собственной неграмотности, то формалистические вывихи в «Я люблю» привнесены в значительной мере художником М. Уманским и оператором И. Шеккером. Луков не сумел четко сформулировать задачи, стоявшие перед этими двумя бесспорно одаренными художниками. Шеккер дал много для фильма. Трудную натуру шахты, землянки и т. д. он осветил ясно и без вывихов. Пожалуй, впервые фильм о Донбассе сделан так фотографически четко. Но вот перед нами кадр с огромной каплей слева, справа же, в глубине кадра, работает Никанор. Фигура Никанора — меньше капли. Так показывает оператор назревающую опасность. Капли падают все быстрее и быстрее... и наконец обвал. Это эффектно, но это ни к чему. Шеккеру хочется «блеснуть», и он в ряде мест срывается на вот эдакие приемчики, ракурсы и пр.

Художник М. Уманский — большой любитель жонглирования. Создавая эскизы будущих декораций, он привносит множество излишних смыслово неоправданных извилин и наслоений.

Он сделал хорошую шахту. Он построил прекрасную «Собачеевку», совсем не использованную в фильме (вот еще пример необдуманной траты огромных творческих сил и денег!). Но вот — землянка. Линии ее причудливы: в ней подъемы и спады. Нет основного — простоты. Внутренность землянки — театрально условна, а для кинематографической декорации это плохо. Вспомните-ка эпизод новоселья, эпизод прихода Гарбуза, эпизод безумия Никанора и попытайтесь представить себе землянку. Ничего не выйдет. Никакого реального представления нет. Вот где формалистический вывих.

Можно привести много подобных примеров. М. Уманскому, росту которого мешает, что его в Киеве малость захвалили (и в театре и в кино), надо вспомнить, что и в декорациях к «Ревизору» он нагрешил против реализма, против простоты.

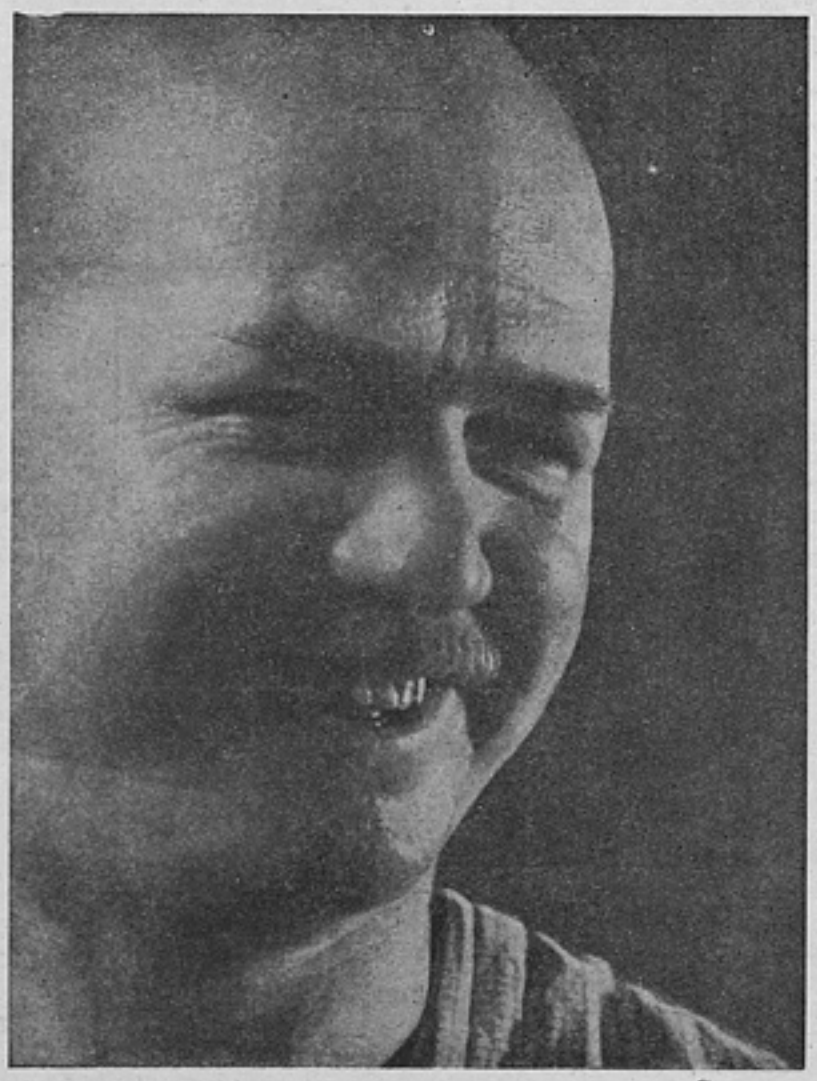
Много, очень много наворотил Луков ненужного и неудачного в фильме «Я люблю». Нет сомнения, что все плохое в этом фильме может привести некоторых критиков к отрицательному отношению к фильму в целом.

Правилен ли будет такой вывод? Нет, ни в коем случае!

В фильме есть большие, значительные образы шахтеров старого Донбасса и его людей. Фильм показывает пролетариев, показывает типичные качества этих людей.

Фильм показывает, как вознаграждает художника большая тема. Но фильм также показывает, как много идейно-художественного брака дает большой талант, не вооруженный достаточным мастерством.

«САДОВНИК». Арт. А. Матов в роли Садовника. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленфильм



«САДОВНИК». Арт. С. Каюков в роли Лошадева. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленфильм

„САДОВНИК“

Фрагменты сценария о людях нового Донбасса

А. КАПЛЕР

Стук в дверь.
Кабинет Примака в горкоме партии.
— Да...
Входит Бобылев.
— А, Матвей, входи.
— Время есть, товарищ Примак?
С е м е н — Есть. Садись. Хочешь поговорить?
М а т в е й — Да, про себя...
Пауза. Закуривают.
М а т в е й — Товарищ Примак, я пришел просить совета... Из меня должно что-то получиться...
С е м е н — Очень хорошо. А что?
М а т в е й — Я в себе чувствую большую силу... Думаю тоже податься в артисты. А?..
С е м е н — Не знаю, Матвей,— для такого дела талант нужен.
М а т в е й — Вот-вот, талант. Талант-то я у себя и чувствую. Хотите почитаю? Я много чего знаю наизусть.
С е м е н — Что ж, валяй.
Матвей встает, отходит к стене. Резко поворачивается к Семену и складывает руки на груди.
Телефонный звонок. Семен снимает трубку, кладет ее на стол.
— Давай.
М а т в е й (очень громко) «Позаботься о бессмертной душе твоей, Луиза. Любила ты маршала, Луиза? Знай... ты уже не выйдешь из этой комнаты». (Тихо, за Луизу.) «Я ничего не отвечу». (Громко, за Фердинанда.) «Луиза! Любила ты маршала? Эта свеча не успеет еще догореть, как ты будешь перед лицом всевышнего!» (Тихо, испуганно, за Луизу.) «Что ты сказал? Мне дурно». (Громко.) «Уже ты пила свою смерть». (Тихо.) «Яд? Яд! Боже мой! Ужели нет спасенья»? (Громко.) «Спасенья нет, и ты должна умереть. Но будь спокойна, в этой последний путь мы отправимся вместе» (Тихо.) «Фердинанд! И ты... Яд... Фердинанд... Яд от тебя... Боже, прости ему...» (Громко.) «Подумай лучше о своих грехах!» (Тихо.) «Я умираю невинной...» (Громко.) «Подожди, подожди! Не улетай, ангел небесный». (Делает движение, как бы беря Луизу за руку.) «Холодная... холодная и влажная. Душа ее отлетела. Как хороша, как прекрасна она и мертвая. Смерть пощадила божественные черты... Но что это? Отчего я ничего не чувствую... Или сила молодости хочет спасти меня. Я этого не хочу». (Хватает стакан, допивает отравленный лимонад.) — Ну, как?..
П р и м а к — Гм... Трудно сказать. Ну-ка еще что-нибудь...
М а т в е й — Можно. Бытовое, что ли?—Из Островского.
С е м е н — Валяй.

◆

Встает среди рыжей степи одинокая в ее просторе Чулковская роща. За нею начинается соцгород.
Грузовик притормаживает, и Ольга прыгает на шоссе. На земле в беспорядке лежат срубленные деревья.
Поперек шоссе падает дерево.
Ольга перескакивает через него и быстро подходит к рабочим.
— Немедленно прекратите, — говорит она раздельно. — Да что вы, ребята...
На шоссе останавливается «форд». Из машины выходят Чуб и Красовский. Переступают через стволы срубленных деревьев и направляются к Ольге, окруженной рабочими.

— Кто распорядился? — едва сдерживая себя и стараясь говорить медленно, спрашивает Ольга. Ее лицо горит.

— Как кто?.. Хозяин...

— Я распорядился.

За спиной Ольги стоит Чуб.

— Зачем?.. Говори...

— Я не собираюсь давать тебе отчета, Бобылева, — говорит Чуб изменившимся голосом. У него дергаются углы рта.

— Видите ли, товарищ заведующая, — вмешивается Красовский, — этот участок принадлежит нам. Смею думать, что это должно быть вам известно...

Ольга ему ничего не отвечает, даже не смотрит на него.

— Слушай, Василий, — говорит она тихо и подходит к Чубу вплотную, — под мою ответственность распорядись сейчас прекратить рубку.

Чуб молчит. На потемневшем лице, на висках надулись вены.

— Ну...

Красовский перестает улыбаться.

— Остановка шахт, товарищ Бобылева, — говорит он, — тогда тоже будет под вашу ответственность...

— И под ответственность Примака.

Чуб резко поворачивается к рабочим.

— Остановить работу, — говорит он хрипло и быстро идет к машине.

Краска победы заливает лицо Ольги. Она смотрит вслед Чубу и прикладывает ладони к пылающему лицу.

Пожилой рабочий засовывает за пояс топор.

— Ну, хозяйка... — говорит он и разводит руками.

Чуб неожиданно поворачивается, оставив Красовского, возвращается к Ольге.

— Ольга, — громко говорит он, не глядя на нее,— надо поговорить.

Ольга идет с ним в глубь рощи.

Ветер шумит в верхушках деревьев. Ольга останавливается. Молчит.

Ольга наклоняется и срывает ромашку, растущую среди высокой травы.

— Ольга, — неожиданно спрашивает Чуб, — ты живешь с Примаком?

Не поднимаясь, Ольга срывает еще два цветка, затем выпрямляется и отвечает, глядя Чубу прямо в глаза:

— Я люблю его. Ты это сейчас мне объяснил... Я сама не понимала.

Чуб стоит мгновение темный, сумрачный, затем быстро поворачивается и уходит.

Ольга не глядит ему вслед, она срывает еще несколько цветов и идет в другую сторону.

Она выходит на опушку рощи, на шоссе и поворачивает к городу.

Она идет легкой походкой. Степной ветер дует ей в спину, облегчая путь. Он несет мимо нее облака пыли, и белый платок, точно парус, летит за ее плечами.

Небо темнеет. Клочья туч несутся над дорогой к городу над головой Ольги.

Она идет все быстрее и быстрее, почти бежит, почти танцует...

Кабинет Примака.

Матвей (мокрый, вспотевший, громко декламирует) «...В залог прощанья мирный поцелуй». (Тихо, за донну Анну.) «Пора, поди...» (Громко.) «Один, холодный, мирный...» (Тихо.) «Какой ты неотвязчивый! На, вот он... Что там за шум? Я скроюсь, дон Гуан. (Громко.) Прощай же, до свиданья, друг мой милый. (Отходит к двери и быстро пятится.) А-а-а!..» (Тихо.) «Что с тобой? А-а!..» (Басом, за статую.) «Я на зов явился». (Громко, за себя.) «О боже, донна Анна!» (Басом.) «Брось ее, все кончено. Дрожишь ты, дон Гуан?» (Громко.) «Я? Нет! Я звал тебя и рад, что вижу». (Басом.) «Дай руку». (За себя.) «Вот она... О-о-о, тяжело пожатье каменной его десницы. Оставь меня! Пусти, пусти мне руку! Я гибну!.. Кончено... О, донна Анна!» (Громко говорит ремарку.) «Проваливаются».

Примак смотрит на него с интересом. Пот градом катится по лицу Матвея. Он вытирает его рукавом.

— Ну как?

Семен — Не очень...

Матвей (недоверчиво) — Ну да...

«САДОВНИК». Засл. арт. Б. Пославский в роли Семена Примака. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленфильм

«САДОВНИК». Арт. В. Лукин в роли забойщика Матвея Болева. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленфиль

С е м е н — Нет у тебя, Матвей, этого... как бы сказать...

М а т в е й — Таланту? Нет, талант у меня есть,— это я точно знаю... только может не к этому делу?..

(Пауза.)

— Что же его теперь делать? — совсем растерянно спрашивает Матвей.

Семен смеется.

Бешеный порыв ветра. Свист. Распахнулись дверь, окно. Взлетают со стола бумаги и кружатся по комнате. Семен кидается их поднимать.

Почти бегом идет Ольга по шоссе к городу. Безумный ветер почти несет ее над дорогой.

— Какая ты красивая нынче, Ольга Ивановна,— кричит Ольга сквозь свист ветра. — Отчего это, отчего? Неужели непонятно говорю я, Семен Петрович, Сеня, а он говорит — нет, непонятно...

Ветер так силен, что Ольга должна остановиться.

Задыхаясь и смеясь от счастья, стоит она, держась обеими руками за столб. Тучи пыли засыпают ей лицо. Она смешно встряхивает головой.

Грузовой «форд» едет ей навстречу. Он замедляет ход.

— Бобылева! Что это тебя в такую погоду черти носят? — кричат ей из кабинки.

— Погода?..

Ольга смотрит кругом невидящими глазами. Смотрит на грозное небо, на огромную степь, закрытую пеленой пыли.

— Чем плоха?.. — кричит она и бежит дальше.

◆

Матвей прощается с Примаком и выходит из кабинета. В дверях он сталкивается с Ольгой. Даже не взглянув на него, она вбегает в комнату.

Семен с удивлением смотрит на нее.

Ольга захлопнула дверь и прислонилась к ней спиной. Рука на груди, тяжело дышит, глаза сияют.

— Что, Ольга?..

Семен подходит.

— Случилось что-нибудь?

Ольга, так же тяжело дыша, кивает головой: мол, да, случилось. Она не спускает взгляда с Семена.

Он подходит совсем близко, берет ее руки.

Вздрогнув, Ольга зажмуривается и снова открывает глаза. Она медленно поднимает обе руки и кладет их на плечи Семену, долго смотрит ему в лицо.

— Ну что, бедовая, сказать что-нибудь хочешь?.. Давай...

От будничного ласкового этого тона Ольга точно просыпается. Она медленно снимает руки с его плеч.

— Нет... Ничего... Вот хочу... насчет рощи...

— А... Ну, давай. — Семен облегченно вздыхает и возвращается к столу.— Только вот минутку...

Он снимает телефонную трубку.

— Нет, погоди. — Ольга кладет ладонь на рычаг.— Соврала я... Не за тем пришла.

Семен поднимает голову, смотрит в лицо Ольги.

— Знаю, Ольга. Понимаю...

— Знаешь?!

Ольга, вдруг обессилев, прислоняется к стене.

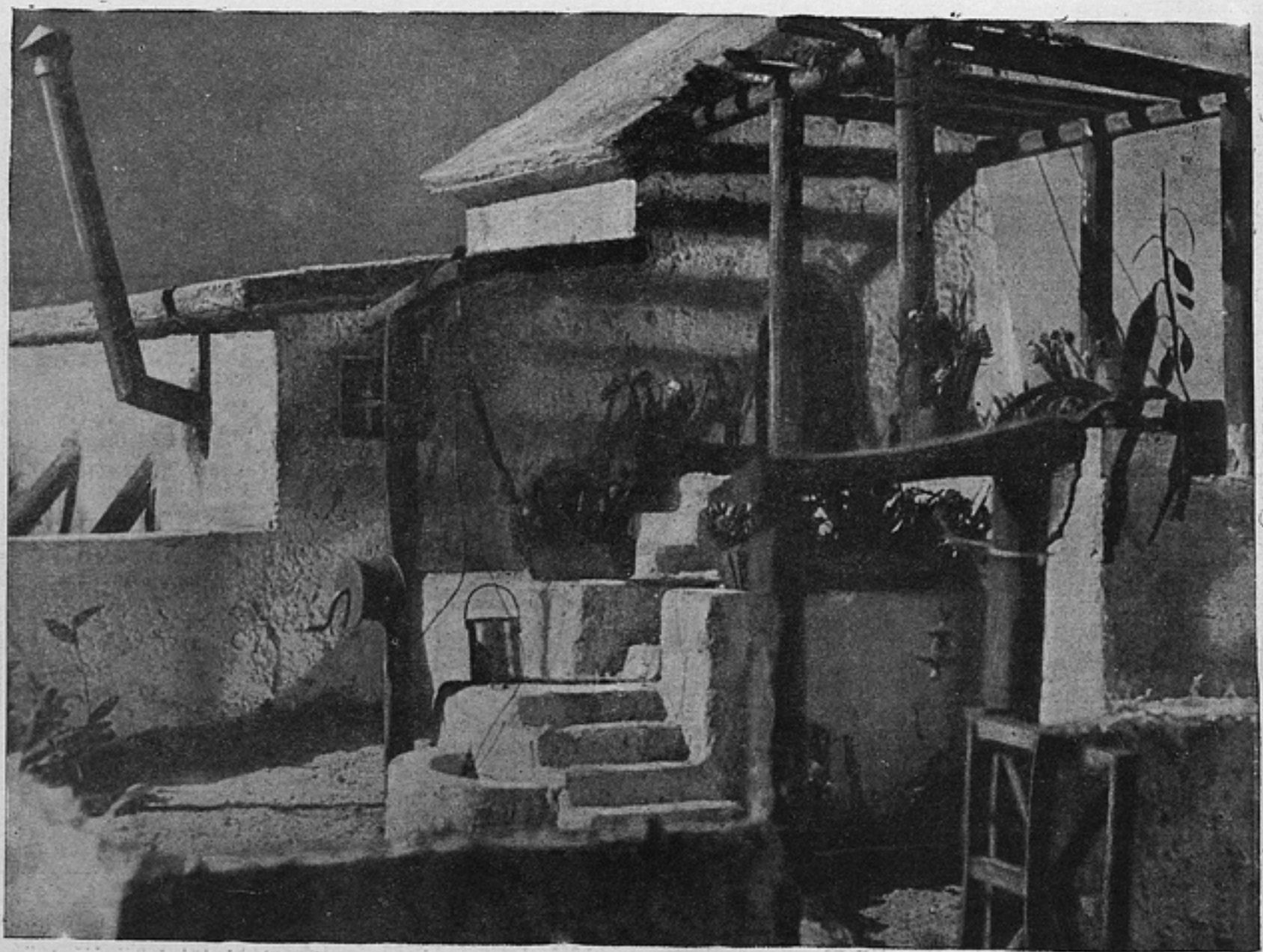
С е м е н — Да.

(Пауза.)

Семен нагибается над столом, перебирает бумаги, надписывает, складывает, потом отодвигает все в сторону и опускает подбородок на сложенные руки.

«САДОВНИК»

Дом садовника. Макет работы художника Абидина Дино. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленфильм



— Бывают в жизни, Ольга, разные разлуки. Расстанешься — и хоть грустно и пусто на сердце, но свобода встречает тебя за дверью, берет тебя за руку и ведет к новым встречам, и походка твоя в будущее легка... И бывает другая разлука, такая, что соединяет тебя с прошлым крепчайшими узами светлых воспоминаний. Была у меня, Оленька, жена... Валентина. Нельзя, Оля, так просто сбросить со счетов, точно костяшки, несколько лет чудесной дружбы и нежности, опаленных борьбой, неудачами, победами... Не пойми меня неверно, — я не пустынник и не аскет, не думай, Ольга... Ты очень хорошая женщина, прекрасная женщина, и ты мне нравишься...

— Не надо, не надо...

Ольга машет рукой, опускает на нее свое лицо, залитое слезами.

— Значит, это совсем, совсем невозможно,—всхлипывая, говорит Ольга.

В комнату входит Чуб. Он мрачен, зол, как всегда, утомлен.

Ольга поднимается и, не пряча заплаканного лица, не прощаясь, выходит из комнаты.

Чуб смотрит ей вслед сначала растерянно, потом бешенство начинает заливать его лицо. Он подходит к Семену.

— И давно с нею живешь?.. — еще сдерживаясь, говорит Чуб. — Я тебя, как коммунист коммуниста, спрашиваю. Отвечай, живешь?

Семен ничего не отвечает, словно не слышит вопроса. Он встает из-за стола и начинает ходить по комнате из угла в угол.

— Башка трещит невозможно, — говорит он тихо. — Слышишь, Чуб, у меня очень противно на душе...

Чуб (растерянно) — Позволь...

Семен — В общем, петрушка, как Денисов говорит. Да, вот дела...

Чуб, совершенно не зная, как себя держать, опускается на стул, снова встает, хочет перебить Семена, но не перебивает.

ЭПИЛОГ

Музыка, песни...

Перед нами город, залитый светом.

В городе карнавал. Все улицы, скверы, окружающая город роща заполнены пестрой костюмированной толпой.

Здание Дворца культуры.

Над зданием дворца зажигаются огни.

Со всех сторон на площадь собираются люди. Многие так и идут в маскарадных костюмах, в масках, с гитарами, мандолинами или гармошкой.

По улицам проплывают гигантские карнавальные фигуры. Вот за высокой цыганкой увивается дикарь, задрапированный в тигровую шкуру, с громадной дубиной в руке.

— Маска, маска, кто ты?

Цыганка поднимает маску и шепчет басом.

— Тс... Ванька... Поди к черту. Это я — Петр.

Вот идет человек в маске, в старенькой трепаной шинели, сутулясь. Все смеются.

— Помнишь Чуба?

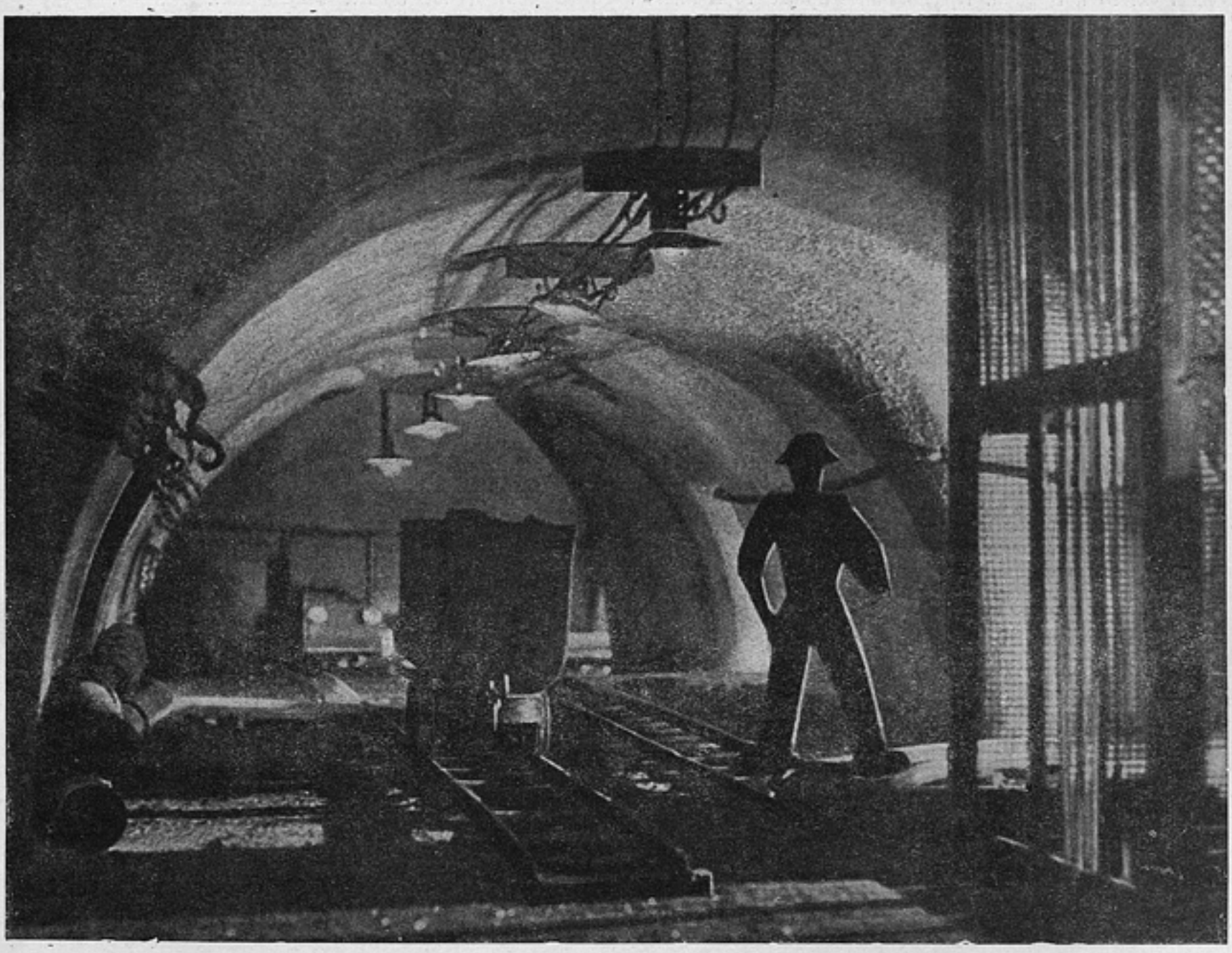
— Чуб! — кричат ему.— Очень похож...

Верхом на юрком коне проезжает испанский гранд.

— Граф, граф, — кричат ему, — почини водопровод! Трубы лопнули!

«САДОВНИК»

Шахта. Макет работы художника Абидина Дино. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленфильм



— Ну, ну... — добродушно огрызается граф.
Музыка.
Сцена театра изображает сад. Слева павильон Джульетты.
Р о м е о (поет) — О, ночь, осени меня твоим темным покровом...
Зрительный зал. Погруженные в полумрак шахтеры неподвижны.
Р о м е о (речитатив) — О, явись солнце, затми собою звезды, которые блистают в тверди небес... О, встань светило, чистое и прекрасное.
В первом ряду партера между двумя братьями сидит Матвей.
Он беспокойно ерзает в кресле, потом наклоняется к брату Ивану и шепчет.
— Эх, артист!.. Разве так надо... «О, явись солнце, затми собою звезды...»
Он громко щепчет, пытаясь показать, как надо было произнести эти слова.
Со всех сторон на Матвея начинают шикать.
— Тсс...
— Безобразие...
— Слушать не даете...
— Мотька, ты что?..
В это время на балкон выходит Галка. Ромео протягивает к ней руки.
Тогда Матвей возмущенно поворачивается к шикающим на него зрителям и сам шикает:
— Тс... Тише... Безобразие...
Он поворачивается к сцене.
— Прочь, напрасное лукавство... — несется со сцены Галкин чудесный голос.— Милый Ромео, люблю тебя...
Матвей подпирает голову рукой. Он слушает, и счастливая улыбка блуждает по его лицу.
Голос Галки отдаляется. Вот он слышен совсем вдалеке, через рупор репродуктора.

◆

В аллее молодого, еще совсем прозрачного сада на скамье сидят Ольга и Кузьма. Праздничные прожекторы иногда ярко освещают их лица, светлое платье Ольги, мохнатую шапку Кузьмы, тонкие липы-двухлетки, бегущие вдоль дорожки, белую скамью.
Ольга сидит, чуть наклонившись вперед, держась обеими руками за край скамейки. Голова ее ничем не покрыта. Осенний ветер треплет ее волосы, и она иногда поправляет их таким знакомым нам озабоченным движением.
Кузьма подрос, приоделся. Он сосредоточенно лузгает семечки и сплевывает лузгу себе в шапку.
— Ты чего? Все веселятся, а ты... — говорит он Ольге. — Об чем молчишь-то? Ты что, несчастная, что ли?
Ольга сначала молчит, потом говорит медленно:
— Нет... Счастливая я. (Пауза.) Вон сколько сделано... (Ольга обводит рукой парк, театр, город.) И сколько этих делов еще впереди... Руки чешутся... Да счастье мое горчит... Не поймешь ты...
Джульетта поет совсем близко. Кажется, что мы слышим ее дыхание. Голос Галки чист и нежен.
— Тот полностью счастлив, — продолжает Ольга, — кто в праздник счастливым остается, а я... на работе сердце вот здесь не умещается, солнце просишь медленнее по небу катиться, суток нехватает, а в праздник, когда руки сложишь...
Вдруг среди нарядной толпы Ольга замечает кого-то и кричит, приставив ко рту козырьком ладони:
— Эй, Батурин, пойди-ка сюда...
Батурин подходит.
— Пойди-ка, пойди-ка сюда... Ты что ж это мне в срок шоссе на Провиданец не сдаешь? А? Что тебя держит? — Твоя халатность тебя держит!..
— Ольга Ивановна...
Батурин начинает объяснять и оправдываться.
Он говорит и загибает пальцы и снова говорит.
Она сначала слушает его, потом видимо начинает думать о чем-то другом.
— Да... Да... — машинально говорит она и медленно опускается на скамью.
Поет Джульетта.
Батурин видит — не до него. Он уходит.
Голоса Галки уже не слышно. Все громче и громче звучит вальс. Начинаются танцы. На аллее появляются танцующие.
Пары кружатся мимо скамьи, где сидят Ольга и Кузьма. Подолы женских платьев задевают их колени.
— Зачем неправду говорят про коммунизм, — говорит Ольга, — что все будут счастливые? Ведь это неправда, вранье. Если ты любишь так, что умереть, как эта Джульетта, за счастье посчитала бы... а он не любит тебя, ни за что не любит... Тогда что, как тогда?.. Вот ты пионер, Кузьма, должен знать. Говорили вам, объясняли?
Кузьма перестает лузгать семечки, деловито складывает шапку с лузгой.
— Дура ты, — говорит он. — При коммунизме тебе другого выберут. Еще лучше.
Танцующие на миг совсем закрывают от нас Ольгу и Кузьму.
— ...И что глупо, — медленно говорит Ольга, — что пока живет он на свете, пока ходят его ноги по земле, живет и моя надежда... И только смерть может эту надежду схоронить... Глупо ведь... Все кажется, вот откроется дверь... вот войдет он... вот позовет... Глупо, глупо...
— Ольга Ивановна! Вот где ты спряталась!
Скамью окружают несколько человек.
— ...Вы конечно простите, что встреваем. Кажется, не того?.. Неудачно... Ах ты, кавалер! (Люди смеются, узнав Кузьму.) Но дело-то спешное. Вас в театр требуют.

◆

Зрительный зал оперного театра залит светом.
На сцене перед опущенным занавесом стоит Матвей.
Ольга входит и останавливается в проходе, возле двери.
Рядом с ней Денисов.
Тишина.
М а т в е й — Товарищи, получена телеграмма. Разрешите прочесть. (Разворачивает.) Телеграмма из Кузбасса... (По залу проходит гул. Матвей читает.) «Дорогие мои друзья, всем сердцем сегодня с вами, горячо поздравляю с годовщиной великой пролетарской революции, к которой вы пришли с большими победами. Подпись (Матвей делает паузу, обводит зал глазами.) Примак».
Гром аплодисментов покрывает голос Матвея.
Он поднимает руку. Читает дальше.
«Если возможно, отпустите сюда Ольгу Бобылеву и Садовника, здесь нужна помощь».
Ольга бледнеет от волнения.
Зал оживленно шумит.
Матвей кричит:
— Поедешь, сеструха?
Он улыбается.
Денисов поворачивается к Ольге.
— Ну как, поедешь? (Смеется.)
Ольга сначала ничего не отвечает, потом говорит тихо.
— А пустите?..
Лицо ее молодеет от счастья.

«ТЕБЯ ЛЮБИТ РОДИНА»

Сценарий А. Гарри и М. Дубсона. Режиссер М. Дубсон.
Операторы В. Рапопорт и А. Тихонов. Ленфильм

О РАБОТЕ СТУДИЙ

Производственный план кинематографии в первом квартале 1936 года резко не довыполнен как по запуску в производство новых сценариев, так и по выпуску из производства новых фильмов.

Основной причиной срыва производственного плана является неготовность сценариев. Многие сценарии, принятые к производству седьмым производственным совещанием, потребовали серьезных доработок, что отразилось на выполнении производственного плана первого квартала. Такими сценариями явились: По Ленфильму— «Возвращение Максима», сценарий Л. Славина для режиссеров Г. Козинцова и Л. Трауберга; «Садовник», сценарий Л. Каплера для режиссера С. Юткевича; «Музыкантская команда» Любашевского для режиссеров Б. Зона и В. Брауна. По Мосфильму — «Сержант» И. Бачелиса и М. Долгополова; «Гаврош» Г. Шаховского для режиссера Т. Лукашевич. По Украинфильму — «Таинственный остров» Г. Гребнера для режиссера Б. Шелонцева. По Госкинпрому Грузии — «Клад» Е. Шварца для режиссера С. Токашвили. По Белгоскино — «Балтийцы» А. Зиновьева и А. Штейна для режиссера А. Файнциммера и по Азерфильму — «Бакинцы», сценарий Б. Павловского для режиссера В. Турина.

Исключены из плана оказавшиеся художественно неполноценными, а потому непригодными к постановке: сценарий Любашевского «Клоп» для режиссеров Руфа и Казанского (Ленфильм), «Золотой запас», сценарий Б. Липатова для режиссера Г. Александрова, «Счастливая звезда» для режиссера Минца, «Знатный человек», сценарий Ядина для режиссера Шрейбер (Белгоскино), «Дедушкины крылья», сценарий Иркутова для режиссера Градова (Украинфильм).

Кроме того приостановлено производство по сценарию «Голубая звезда» (автор Болотин, реж. Птушко). К переработке этого сценария привлечен А. Толстой.

Положение с рядом сценариев во втором квартале говорит о том, что выйти полностью из прорыва не удается и в третьем квартале.

По Ленфильму — сценарий о ДВК для режиссеров Г. и С. Васильевых к 1 июня готов не будет. По Мосфильму задерживается работа над сценарием К. Виноградской «Золотое детство» (режиссер Дзиган). Режиссер Александров на второй квартал остается без сценария.

По Украинфильму — не был готов к 1 мая сценарий автора-режиссера Довженко «Щорс», а также не будет готов к 1 июня сценарий Розенштейна «Директор» для режиссера Лукова.

Неготовность сценариев является первой и основной причиной срыва плана. Однако эта причина — не единственная. Работа технической базы фабрик, недостаточно решительная рационализация фабрик в духе установок, данных ГУКФ на седьмом производственном совещании, также ведет к срыву производственного плана.

По этим причинам задержались выпуском в первом квартале следующие картины:

По Ленфильму — «Леночка и виноград», по сценарию Шварца и Олейникова, режиссер Кудрявцева; «Чудесный корабль», сценарий Слонимского, режиссер Казачков; «На большой дороге», по сценарию Лапина, Славина и Хацревина, режиссер И. Трауберг. По Мосфильму — «Дети капитана Гранта», по сценарию О. Леонидова, режиссер Вайнштok; «Заключенные», по сценарию Н. Погодина, режиссер Е. Червякова. По Украинфильму — «Застава у чортова брода», по сценарию Исаева, режиссер Билинский; «Строгий юноша», по сценарию Ю. Олеши, режиссер А. Роом; «Половодье», по либретто Н. Богданова, режиссеры Голуб и Садкович. По Белгоскино—«Девушка спешит на свидание», по сценарию Зорича, режиссер Вернер. По Госкинпрому Грузии — «Крылатый маляр», автор-режиссер Микаберидзе; «Дарико», автор-режиссер Долидзе. По Арменфильму — «Алагез», по сценарию Гребнера, режиссер Мартиросян. По Туркменфильму — «Конек-Горбунок», по сценарию А. Ян, режиссер Маковский.

По причинам технической неподготовленности и полного отсутствия рационализации идет с большим прорывом производство картины «Дохунда» по сценарию О. Брика, режиссер Л. Кулешов (Таджикфильм).

Порочность системы запуска картин по недоработанным сценариям еще раз подтвердилась в практике работы Межрабпомфильма. Картины «Глюкауф» режиссера Оболенского, «Восстание камней» режиссера Терентьева, «Гобсек» режиссера Эггерта, «Бесприданница» режиссера Протазанова, будучи запущены в производство по недоработанным сценариям, неоднократно переделываются в процессе производства, что создало разнобой, беспланость в производстве Межрабпомфильма.

Глубокий прорыв в студиях Межрабпомфильма должен послужить сигналом всем кинофабрикам и киноорганизациям Союза.

Недоработанный сценарий ни при каких условиях не может быть запущен в производство.

Между тем именно сейчас, когда студии находятся в прорыве из-за неготовности сценариев, воскресает тенденция запускать в производство недоработанный сценарий, в надежде «дожать», доработать его в процессе производства.

Руководители студии, режиссеры должны понять, что такая «система» не помогает вывести фабрику из прорыва, а только углубляет его. От «системы» запуска в производство нужно решительно отказаться. В этом первое и решающее условие выполнения плана.

Вторая задача—всемерное развитие рационализаторских мероприятий, от которых зависят сокращение сроков производства, удешевление себестоимости и поднятие художественного качества кинофильмов.

Стахановское движение в производстве кинофильмов все еще недостаточно развивается. Характерно безразличное отношение творческих работников к стахановцам кинофабрик, между тем от усиления внимания режиссеров и операторов к стахановцам подсобных цехов зависит успешность реализации рационализаторских предложений.

Наши режиссеры часто ездят изучать жизнь и быт рабочих за полторы-две тысячи километров. А чем живут рабочие их же студий, как эти рабочие ведут борьбу за качество продукции, за план,— эти режиссеры не знают.

От наличия живого, делового контакта творческих работников студий с рабочими всех цехов студий в значительной мере зависит решение сложных производственно-творческих задач, стоящих сейчас перед производством кинофильмов.

Итоги работы первого квартала говорят также о необходимости сейчас же начать подготовку производственного плана 1937 года.

Союз писателей совместно с ГУКФ 10 мая провел совещание с драматургами кино и писателями по вопросу о тематике к двадцатой годовщине Октябрьской революции. Для обеспечения выпуска фильмов к 20-летию Октября сценарии должны быть готовы к запуску в производство не позднее начала четвертого квартала. Таких сценариев производство имеет еще недостаточно. Нужно провести напряженную работу, мобилизовать творческие и организационные силы для того, чтобы, повышая темпы производства этого года, готовиться к развороту производства в 1937 году.

1937 год будет сложен по характеру своих постановок. Юбилейная тематика потребует создания большого количества монументальных фильмов, требующих серьезных художественно-производственных усилий.

Все это обязывает творческие и руководящие кадры киностудий быстро и решительно перестроиться.

В этом номере нашего журнала мы даем материал писателей и драматургов о том, что мешает им работать в кино. В ближайших номерах мы дадим материалы, характеризующие работу студий по устранению этих помех. Особое внимание редакция журнала обращает на подготовку сценариев к 20-летию Октября.

Руководство студий, драматурги, режиссеры, операторы, актеры, стахановцы киностудий, творческие секции должны дать свои конкретные, деловые предложения, как перестроить работу студий, чтобы быстро выйти из прорыва плана 1936 года и обеспечить бесперебойное выполнение производственного плана 1937 года — года 20-летия Октября.

МЫ ЖДЕМ КРИТИКИ

В № 26 газеты «Кино» помещена рецензия на наш журнал. Самый факт, что газета хотя и через пять месяцев после выхода первого номера реорганизованного журнала поместила на него рецензию, может нас только радовать. Радует нас также и то, что газета критикует «Искусство кино». Журнал еще только определяет свое лицо, и он нуждается в серьезной и деловой критике, которая поможет ему уточнить методы его работы.

Но, к сожалению, та критика, которой подвергла газета «Кино» наш журнал, помочь ему не может ничем. Оценка журнала и отдельных, помещенных в нем материалов содержит столько неверного и субъективного, что мы не только должны ее отвергнуть, но и дать на нее ответ.

Первое и основное обвинение, которое выдвигает против журнала газета «Кино», — это обвинение в непонимании специфики журнальной работы, в печатании материалов, которым место в... газете «Кино». Хронометраж рабочего дня съемочных групп реж. Александрова и Строевой, статьи актеров об их рабочем месте в с'емочной группе, фильмография по Льву Толстому — все это согласно рецензии должно печататься лишь в газете.

Мы не спорим, что борьба с простоями во время съемочного дня, борьба за обеспечение актеру нормальной обстановки для творческой работы в киностудии, фильмографические материалы должны печататься и в газете. Но плохо не то, что они напечатаны в журнале. Несмотря на крайне неаккуратный выход журнала, статьи по больным вопросам кинопроизводства, напечатанные в нем, не потеряли своей актуальности и поныне. Плохо то, что газета «Кино», очевидно, в результате своего столь оригинального понимания газетной и журнальной «специфики», не занимается в достаточной мере борьбой с простоями на кинопроизводстве, борьбой за создание нормальной производственно-творческой обстановки в киностудиях. Плохо наконец и то, что подобный помещенному в «Искусстве кино» фильмографический материал о Толстом (статья засл. артистки Шуб) был напечатан опять-таки не в газете «Кино», а в «Литературном критике», который, очевидно, также не учел особенности «журнальной специфики».

Очень недовольна осталась газета «Кино» списанным с фильма сценарием Рене Клера «Последний миллиардер» и статьей об этом фильме Н. Д. Оттена. Газета полагает, что сарказм Рене Клера направлен и по адресу индивидуализированных представителей господствующих классов, и по адресу «обезличенных автором народных масс, представленных тупым — и в покорности и в бунте — стадом». «С каких пор мелкобуржуазный нигилизм и скептицизм, — патетически восклицает газета, — может выдаваться за полнокровное произведение реалистического искусства?»

Совершенно очевидно, что газета имеет крайне туманное представление о сатирическом жанре, о жанре памфлета. Памфлет никогда не воспроизводит реальных соотношений общественных сил, реальной обстановки классовой борьбы, а, сохраняя четкую социальную направленность, бичует и разоблачает объект сатиры, большей частью ставя его в такие условия, в которых его устремленность, его деятельность находит свое полное разрешение. С точки зрения газеты «Кино» в гениальных памфлетах Свифта об Ирландии можно также увидеть лишь творческие ошибки «мелкобуржуазного нигилиста и скептика».

Какую задачу поставил перед собой Рене Клер в фильме? Он хотел показать в пределах жанра памфлета, как фашизм сметает остатки буржуазной демократии; он образно хотел показать фашизм как последнюю отчаянную попытку капитализма преодолеть кризис и депрессию. Для этого он в самом фильме показал фантастическое государство Казинарио, в котором нет пролетариата, единственной силы, которая может возглавить борьбу против фашизма. Жители Казинарио — это не «обезличенные народные массы», а именно те тупые и в покорности и в бунте прослойки мелкой и средней буржуазии, из которых выходят основные кадры фашистов. Не понять этого — значит ничего не понять в фильме.

Не понравилось газете «Кино» и то, что журнал выбрал для печатания не литературный сценарий фильма, а «невыразительную протокольную запись кадров». Газета «Кино» полагает, что списанный с фильма сценарий должен «рассказывать кадр образно, а не сводиться к сухому перечню вещей и действий». Очевидно, следует объяснить газете «Кино», что образно рассказанное содержание теряет силу документа и что списанный с фильма, а не литературный сценарий «Миллиардера» важен для нас потому, что мы знаем дубляж произведения Рене Клера. Кстати сказать, выразительность документа, каким является напечатанный в нашем журнале списанный с фильма сценарий «Миллиардера», отлична от образной выразительности и художественного произведения. Поэтому запись сценария именно в таком виде представляет ценность для читателя.

В заключение остановимся на оценке материалов по фильму «Женитьба», напечатанных в № 3 «Искусства кино». С этими материалами газета, очевидно, ознакомилась только по оглавлению журнала. В противном случае газета не писала бы о том, что в журнале напечатана статья Б. М. Эйхенбаума о фильме «Женитьба». В своей статье Б. М. Эйхенбаум ничего не говорит о фильме, а рассказывает об истории гоголевского текста и театральных постановок пьесы.

В равной мере неверно утверждение рецензии о том, что, печатая материалы о «Женитьбе», «Искусство кино» не оговорило своего отношения к фильму. В редакционном предисловии к этим материалам было указано, что фильм несет тяжелый груз формалистических ошибок, которые будут разобраны в следующем номере. Напечатанная в № 4 статья «Гоголь, отраженный в луже», полностью посвящена анализу формалистских ошибок Гарина и Локшиной. И здесь газета «Кино»—напутала. Это именно она оправдывала ошибки Гарина и Локшиной, печатая статью И. Трауберга, в которой этот автор с абсолютной серьезностью утверждал, что в провале фильма виноваты не режиссеры, а... Гоголь!

Отвергая критику газеты «Кино», мы вовсе не предполагаем, что журнал лишен недостатков. Мы знаем, что из-за крайне нерегулярного выпуска номеров статьи журнала теряют в большой степени свою актуальность. Мы знаем, что журналу не удалось поставить на должную высоту отдел творческой информации. Мы знаем, что теоретический раздел журнала очень неполон и недостаточен, что стилевые и жанровые проблемы кинематографии разрабатываются журналом не в том объеме, в котором это нужно делать. Очевидно, что у журнала есть еще и другие недостатки, которые могла бы выявить критика.

Газета «Кино», рецензируя журнал, не удосужилась даже прочесть все статьи. В своей поверхностной и неверной рецензии она не только не смогла показать, как надо изжить недостатки журнала, она не увидела их вовсе и выдумала несуществующие. Это следует понять редакции газеты «Кино».

Мы ждем от газеты «Кино» продуманной и серьезной критики журнала, такой критики, которая показала бы журналу его действительные, а не мнимые ошибки и недостатки и которая помогла бы их преодолеть.

«ПЕТР I»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Оператор В. Гарданов. Ленфильм. На фото: арт. И. Зарубина в роли Ефросиньи

Печатаемые высказывания писателей о трудностях, встретившихся в их работе для кино, свидетельствуют о явном неблагополучии в организации сценарных отделов киностудий, о ненормальности взаимоотношений кинодраматургов и режиссеров. Можно разумеется привести и примеры успешной работы писателей на кинопроизводстве. Но эти примеры, к сожалению, еще единичны. Задача заключается в том, чтобы их изучить, использовать опыт работы студии Мосфильма с В. Вишневским и мастерской С. Юткевича с рядом писателей и кинодраматургов в практике всех сценарных отделов киностудий

ФАКТЫ И ДАТЫ

◆

Ровно год ожидал сценария для новой постановки режиссер Ю. Райзман. «Летчики» были сделаны в самом начале 1935 г. 20 января 1936 г. начата работа над фильмом «Последняя ночь» по сценарию Е. Габриловича и Ю. Райзмана.

◆

«Пышка» режиссером Роммом летом 1934 г. была окончена. В конце 1935 г. М. Ромм приступил к постановке «Тринадцать». Поиски тем, писание сценариев и т. д. отняли у режиссера М. Ромма полтора года.

◆

Зимой 1934 г. фильм «Петербургская ночь» (реж. засл. деят. иск. Г. Рошаля и В. Строевой) начал демонстрироваться на экранах союза. И лишь в декабре 1935 г. состоялся первый съемочный день новой работы Рошаля «Зори Парижа». Как уже отмечалось, начало съемок «Зори Парижа» совпало с плановой датой выпуска этого фильма на экраны.

◆

Режиссер Д. Мариан в феврале 1936 г. приступил к съемкам фильма «Мужество». Последняя работа Д. Мариана «Мечтатели» была закончена осенью 1934 г.

◆

Четыре года находится в простое засл. арт Э. Шуб, сдавшая в 1932 г. свой последний фильм «КШЭ». В производственном плане ГУКФ для режиссера Шуб ничего не значится.

ЧТО НАМ МЕШАЕТ

С. МСТИСЛАВСКИЙ

Я с большим удовольствием работал бы для кино, но мой опыт работы привел меня к ощущению безнадежности продолжать попытки в этой области.

Я на протяжении последних трех лет по заказу кинофабрик написал три сценария. Все они были приняты, но в производство ни один из них не пошел. И тот факт, что судьба их была одинакова, хотя заказы исходили от трех совершенно различных киноорганизаций (Севзапкино, Востоккино, Мосфильм), приводит меня к выводу, что это не является случайностью.

Мне известен ряд писателей, которых постигла та же участь.

Поскольку в этой работе мне не приходилось слышать каких-либо указаний на то, что я как писатель не гожусь для работы сценариста, приходится причину неудач искать не в том, что я берусь не за свое дело.

Причинами этих моих «сценарных крушений» я считаю:

В о-п е р в ы х, то, что во всех случаях работа выполнялась мною без предварительного сговора с каким-либо режиссером, а исключительно по заданиям руководства фабрик.

Между тем фактически решающей судьбу сценария инстанцией является режиссер. Ибо совершенно так же как нельзя заставить писателя писать на не захватывающую его тему, так же и нельзя требовать от режиссера, чтобы он ставил фильм, который он не хочет по тем или другим причинам ставить. Причины часто не зависят от качества сценария и могут быть чрезвычайно разнообразны.

Так, например, по поводу последнего моего сценария о Баумане мне пришлось слышать откровенное заявление одного из ответственных киноработников, что на этот фильм не найдется режиссера, так как слабый режиссер не справится с этой задачей, а крупному брать эту постановку невыгодно, так как тема политически очень ответственна, а в игровом отношении не может представить тех удобств, которые дают сценарии на бытовые или не столь документальные темы. Требования к такому ответственному фильму, как фильм по истории партии, будут предъявляться чрезвычайно повышенные. А в силу этого для очень многих режиссеров слишком велик риск неполного успеха или даже прямой неудачи.

Вполне естественно поэтому, что быстро и легко проходят сценарии, выполняемые по прямому заказу режиссера (особенно при личном его участии).

В о-в т о р ы х, фактическая гегемония режиссера в кинопроизводстве привела к комплектованию сценарных кадров по режиссерскому выбору, замкнув круг их, в который попасть «со стороны» чрезвычайно трудно и сейчас, хотя необходимость привлечения писателя в кино очень широко прокламируется.

В-т р е т ь и х, с моей точки врения как драматург, так и кинодраматург в сценарии является первым режиссером будущей постановки, и от этих режиссерских заданий автор не должен отказываться и в процессе производства.

Другими словами, я поддерживаю тезис: не соавторство режиссера, а сорежиссура драматурга.

Я считаю, что только такая форма сотрудничества писателя может дать положительные результаты, а тем самым создать мощный стимул для привлечения писателя в кино.

Н. БОГДАНОВ

Восемь лет назад пришел я в самое молодое искусство — кино.

Одна из моих повестей уже ожила и двигалась на экране даже без моей помощи. «Какие же чудесные вещи, — думал я, — появятся после того как стану специально писать для кино!»

Но увы! Я не знал суровых законов кинопроизводства.

Когда я посмотрел в кино инсценировку своей «Первой девушки», я радовался и досадовал.

Я видел, как мои страницы ожили и задвигались на экране. И я поминутно вскакивал с досадой: вот тут могло бы быть лучше! Почему меня не было, когда снимали ... Как бы мне хотелось быть участником этого обращения строк моей книги в выпуклые, живые образы.

РАБОТАТЬ В КИНО

Я рассуждал как наивный зритель. И вот в предвкушении радостного содружества с людьми, умеющими оживлять моих героев и показывать их массовому зрителю, я пошел в сценарные отделы кинофабрик.

Первый же сюжет, набросанный мною, пришелся им по душе. Оставив его в руках надежных людей, я спокойно отправился в путешествие, надеясь привести из него еще более интересные сюжеты для новых кинофильмов.

Но суровы законы кинопроизводства, и к моему возвращению из путешествия не оказалось не только тех людей, которым я с надеждой вручил свой сценарий, но даже и тех...которые их помнили бы. Пока я совершал одно путешествие, произошли три перемены руководства.

Следы от моей первой работы, искусно запутанные, я обнаружил спустя два года на экране совсем в другой ситуации и под другими фамилиями. Сначала я огорчился, но я был молод, у меня уже были новые замечательные сюжеты, и я утешился тем, что мой труд не пропал все же даром.

И вот попрежнему «с душой, открытой для добра», я предложил свои сюжеты и дружбу режиссерам, которым я завидую как представителям замечательного искусства.

Написанное моей рукой режиссеры переписывают набело. Все сложные инстанции по утверждению сценария они преодолевают мгновенно, как буря. Я освобожден от всех последующих мелочей, и поскольку эта вторая половина ничуть не легче первой половины — непосредственного творчества, я с чистым сердцем ставлю над сценарием все наши три имени. И после этого «мои друзья» исчезают из поля зрения в те самые таинственные киноэкспедиции, из которых человек возвращается, как Стенли или Пржевальский, спустя много лет или прославленным или почти трупом.

Несколько раз пытался я отыскать без вести пропавших, но страна наша велика, а киноорганизаций много. Так и не удалось отыскать в годах и пространствах эту экспедицию. Когда же я посмотрел готовую картину, я не сразу пришел в себя. Меня привела в сознание лишь одна, счастливо мелькнувшая мысль: «Над сценарием стоит не одно мое имя, а сразу три. Кто виноват — не так-то просто разобраться».

Мысль эта показалась мне чудовищной. Преодолев стыд, я признался в своих чувствах одному писателю. Он горячо потряс мне руку и сказал:

— Представьте, такое же утешение спасло и меня от окончательного разочарования работой для кино.

Я признался другому, третьему, и все они оказались друзьями по несчастью. А четвертый даже подвел под это теоретическую базу.

— В том-то и спасение, — сказал он, — что мы, писатели, в случае провала вещи ответственности за это не несем. В литературе мы даем готовый фабрикат, в драматургии — тоже слова не выкинешь. А в кино всегда есть возможность спрятаться за спину режиссера. И мы будем правы. Ведь в случае удачи картины все лавры достаются последним. Так пусть же в случае неудачи все шипы достаются на их же долю. А мы, писатели, как кумовья на крестинах, не отвечаем за то, что получится из ребенка.

Я возмутился такой философией и решил опровергнуть ее не словом, а делом. И вот, с полной ответственностью за свою новую тему, я пишу новый сценарий. Здесь я сокращаю количество имен над ним до одного (оставляю только собственное). И, как это ни странно, мне показалось, что вещь написана не хуже, чем втроем. Да и киноорганизация с большим удовольствием принимает вещь и любезно предоставляет мне на выбор трех режиссеров.

— Зачем же трех, — говорю я, — дайте мне хотя бы одного.

— Мы не хотим вас ограничивать, — отвечают те. — Вы будете работать с тем режиссером, чья трактовка и метод вам более придутся по душе.

Такая предупредительность меня обескуражила. Все три режиссера дают мне разные трактовки: один предлагает отрезать первую половину и развить фильм из второй, другой режиссер советует отбросить вторую половину и развить фильм из первой, а третий просит сделать более выпуклой середину, ибо этого, по его мнению, вполне хватит с лихвой на полнометражный фильм.

Это—трактовка! Но метод работы каждого из них сводился к одному и тому же: начать с того, чтобы над сценарием поставить два наших имени.

Неумение киностудий организовать свою сценарную работу, обеспечить себя необходимым количеством высококачественных сценариев, не нуждающихся в постоянных исправлениях и переделках, вызывает вынужденные простои основных творческих работников кино и является главной причиной невыполнения производственного плана выпуска фильмов.

Печатаемые здесь «Факты и даты» дают далеко не полную сводку простоев ведущих режиссеров ряда киностудий

ФАКТЫ И ДАТЫ

◆

В бакинской студии Аверфильма режиссер В. Турин начинает постановку фильма «Бакинцы». Последняя работа В. Турина «Турксиб» была закончена в 1927 году.

◆

Фильм «Стяжатели» был закончен производством осенью 1934 г. Год потратил тов. Медведкин на сценарий «Окаянная сила» и подготовительные работы по нему, но летом 1936 г. постановка была прекращена решением ГУКФ, а тов. Медведкин переключен на тему «Изобилие». В плане ГУКФ за режиссером Медведкиным ничего не значится.

◆

Засл. деят. иск. О. Преображенская и К. Правов осенью 1935 г. сдали фильм «Ненависть». План ГУКФ предусматривает для этих режиссеров резервную тему «Степан Разин» В. Шкловского и Е. Вейсмана. Запуск в производство — ноябрь 1936 г. Таким образом Преображенской и Правову обеспечен плановый пятнадцатимесячный отпуск.

◆

Весной 1935 г. был окончен объемно-мультипликационный фильм «Новый Гулливер». Прошел год, но Птушко к съемкам не приступил, несмотря на то, что плановый срок начала работы над сценарием С. Болотина «Голубая звезда» был утвержден 10/I 1936 г.

Пока я, огорченный, раздумывал — отрезать ли мне первую или вторую половину, сделать ли выпуклой середину, или как-нибудь отрезать «наискось»,— режиссеры нашли выход своему творческому методу с другими писателями и быстро охладели к моему сценарию.

Так я прослыл «разборчивой невестой». А мой беспризорный сценарий ждет того счастливого случая, когда какой-нибудь сильно проштрафившийся режиссер от большого отчаяния выдернет его из портфеля и, как это бывает в редких счастливых случаях, поставит его, не отрезая даже ни одной части и не делая выпуклой середины. Но если все будет благополучно, т. е. не будет проштрафившегося режиссера, то я этого никогда не дождусь.

Теперь я уже умудрен опытом. Когда я смотрю на экран, я уже не переживаю огорчений и восторгов, ибо я знаю, как это сделано. Я не вскакиваю с желанием итти помочь, участвовать в большом творческом процессе и вместе с режиссером отвечать за фильм.

«Нет,— думаю, — теперь я хитрый! Когда я не писал сценариев, я видел на экране свои вещи. Когда же я стал их писать, на экране ничего не появилось. Буду-ка я писать попрежнему повести и романы: нечаянно, как вынутое попугаем счастье, глядишь, они появятся на экране без всяких для меня волнений. Будет хорошо — очень приятно, будет плохо — мое дело сторона. Нам незачем будет ссориться. И глядишь, нашему зрителю так надоест смотреть неудачные переделки романов писателей, полуудачные сценарные опыты режиссеров, что он засучит рукава, напишет сценарий, сам его поставит и сам будет смотреть!»

Все эти неполадки и трудности кинопроизводства ничего общего не имеют с великим киноискусством Страны советов. Это искусство шумит победами «Чапаева», смеется смехом «Веселых ребят», поднимает ненависть к прошлому «Юности Максима» и вселяет уверенность в будущих победах «Аэроградом».

Как бы мне хотелось по-настоящему участвовать в создании вот этого большого искусства!

Л. КАССИЛЬ

При рассмотрении причин, заставляющих писателя, автора сценария, быть недовольным режиссером своего фильма, следует помнить, что виноваты здесь могут быть оба — и сценарист и режиссер.

Есть режиссеры такого рода, которые, получив сценарий и приступая к производству, считают, что его ателье — зона неприкосновенности, полоса отчуждения для писателя, куда последнего допускать нельзя.

Одним словом, от писателя требуется постановка «полуфабриката», а уже выпуском фильма распоряжается всецело режиссер.

Это в большинстве случаев приводит не только к изменению отдельных деталей, но и часто к прямому искажению основного замысла фильма.

Не менее нелепо и столь же вредно стремление некоторых писателей отстаивать перед режиссером все мельчайшие детали и заставлять его точно следовать задуманным внешним частностям, обижаясь чуть ли не за каждую бородавку героя.

Это требование нелепо потому, что писатели редко знакомы со спецификой кино и не всегда умеют мыслить кадрами.

В результате этих разногласий — часто случающееся и ставшее уже печальной традицией взаимное недовольство режиссера и автора.

Примером великолепного по своим последствиям творческого единомыслия может служить работа тт. Дзигана и Вишневского. На этом примере следует поучиться всем нам.

Но в данном случае писатель отдал себя целиком кино на какой-то большой период времени и стал членом съемочного коллектива, оказав этим самым огромную как творческую, так и организационную помощь. А это не все из нас могут сделать.

При обычной же постановке дела в кино всегда возможны те печальные последствия в работе, которые можно проследить хотя бы на примере выпуска моего фильма «Кондуит» Одесской киностудией.

Сценарий был написан по одноименной моей повести мною совместно с режиссером М. М. Юдиным, который и должен был ставить фильм.

У меня с тов. Юдиным была абсолютно точная договоренность относительно всех основных моментов будущего фильма.

Мы добились единого представления о стиле. Тов. Юдиным был представлен подробнейший план постановки, целиком соответствующий основному замыслу вещи и сохранявший стилистические особенности книги, хотя я с самого начала отказался от простой кинофикации моей повести и разработал совершенно иной сюжет на материале повести.

К сожалению, ГУКФ и Одесская студия не сочли возможным предоставить тов. Юдину постановку, несмотря на мои настойчивые просьбы. Постановка была поручена, как известно, тов. Б. М. Шелонцеву. Тов. Юдин должен был работать с ним в качестве сорежиссера.

Но с первых же дней работы наметились резкие расхождения в подходе постановщиков к теме, материалу, образам, в результате чего тов. Юдин должен был от участия в постановке отказаться.

После этого связь моя с постановщиком (Шелонцевым) прекратилась, хотя никаких поводов для этого не было.

На мои запросы о ходе работы по фильму отвечал письмами лишь директор студии о чисто производственной стороне съемки, а режиссер безмолствовал. Выехать же в Одессу по приглашению дирекции я не мог.

Таким образом в течение полутора лет я не знал, что происходит с

ФАКТЫ И ДАТЫ

◆

В начале 1935 г. киностудией Ленфильм была выпущена картина «Крестьяне» режиссера Ф. Эрмлера. Запуск в производство новой постановки режиссера Эрмлера «Великий гражданин» планируется 1 октября 1936 г., причем тема эта считается резервной и готового сценария до сих пор нет.

◆

Только во II квартале 1936 г. начались съемки фильма «Садовник» засл. деят. иск. С. Юткевича. Последняя его работа «Анкара—сердце Турции» была закончена в 1934 г. Таким образом непосредственно постановочной работой С. Юткевич не был занят в течение двух лет.

◆

Режиссеры А. Иванов и Я. Блиох должны были в мае 1936 г. начать постановку «Конники» по сценарию Лавренева. Пока еще идут работы над сценарием

А. Иванов кончил последнюю работу «Женитьба Яна Кнукка» в 1934 г., а Я. Блиох сдал документальный фильм «Киров» в начале 1935 г.

◆

Сценарий «Беспокойная старость» Л. Рахманова должен быть запущен в производство 1 июня 1936 г. Ставить фильм будут режиссеры Э. Хейфец и А. Зархи, сдавшие «Горячие денечки» полтора года назад.

постановкой фильма. Лишь один раз мне посчастливилось достать в Москве несколько фото с кадров фильма, по которым я мало что мог определить. Только осенью 1935 г., когда я проезжал через Одессу, тов. Шелонцев показал мне куски фильма. Замечания, возникшие у меня, реализовать было уже поздно. И лишь теперь, в Москве, я увидел фильм полностью. Кто прав в своем подходе к теме, материалу, образам, — скажет сейчас советский зритель, наша общественность. Но все же, кто знал сценарий, уже теперь отмечает «огромные потери в производстве».

Я не говорю о сокращениях, которые необходимо было произвести в несколько громоздком сценарии; я не говорю о видоизменениях по режиссерскому замыслу положений и коллизий вещи. Все это режиссер в праве делать. Мрачный колорит царского училища, особенно по линии «взрослых» образов, и ряд массовых сцен выполнены тов. Шелонцевым хорошо. Внесение им латинских цитат считаю настоящей удачей.

Но распалась внутренняя связь событий в сюжетном костяке фильма.

Исчез совершенно стилистический тон сценария, тон, к которому привыкли читатели «Кондуита».

Но испарилась сатирическая острота вещи, юмор. Большинство сцен «недожато», эпизоды лишены концовок, произошла вредная для фильма нивелировка образов ребят.

Совершенно погибла под обломками сценария основная идейная линия сюжета: пути двух ребят, классово чуждых гимназии и попадающих в жестокие тиски казенной системы воспитания.

Излишняя замедленность многих кадров при желании добиться внешней монументальности заставила режиссера отказаться от многих эпизодов, весьма важных, но не вошедших в фильм.

И поэтому исчез исторический фон вещи: быт города, связь гимназии с царской казармой.

Я буду очень рад, если окажется, что я ошибаюсь и Б. М. Шелонцев прав в своей трактовке, но боюсь, что со мной согласятся все, кто знал «Кондуит» по книге и сценарию.

Мой опыт кино не вызывает бурного желания продолжать работу в этой области. Правда, работа с режиссером С. А. Тимошенко над фильмом «Вратарь республики» в студии «Ленфильм» пока что протекает в основном по-иному. Здесь появились большие возможности: отбор актеров частично был проведен режиссером совместно со мной. Фильм уже заканчивается съемкой, но постоянный творческий контакт между режиссером и мною продолжается. Тов. Тимошенко с большим уважением относится к материалу и авторским замечаниям, что дает мне некоторую возможность вносить поправки.

Иными словами, в данном случае между автором и режиссером имеется рабочий контакт.

Безусловно за этот фильм я несу ответственность вместе с режиссером, так как участие мое здесь более или менее активно.

Но нельзя же постоянно полагаться на счастливые случаи. Их может оказаться меньший процент.

С моей точки зрения (учитывая опыт моей работы и других) отсутствие совместного, слитного сотрудничества писателя и режиссера—основной пункт, который влияет как на качество фильма, так и на привлечение писательских сил в кино.

Следовательно нашим киноорганизациям следует задуматься над необходимостью изменения постановки дела в кинопроизводстве вообще, ибо без единомыслия режиссера и писателя в подходе к трактовке сценария, стиля и образов всегда могут иметь место «опыты», подобные с фильмом «Кондуит», где в результате «безконтактной» работы — при всех благих намерениях режиссера — авторская страсть вместе со всеми замыслами разорвана на клочья.

ЭЛЬ-РЕГИСТАН

Я пришел в кинематографию из журналистики и с писательской работы. Впрочем, едва ли я пришел. Скорее—я шел, шел... и не дошел. Стою сейчас на распутье и думаю, не поворачивать ли мне назад.

Как будто все говорит за то, что на полпути останавливаться не стоит.

Партийная печать бьет тревогу, что сценариев нет, что фабрики не вылезают из драматургического прорыва и советскому писателю-журналисту не к лицу сейчас терзаться сомнениями. Надо немедленно открыть дверь в кабинет директора кинофабрики, кашлянуть на пороге и сесть на предупредительно поставленный стул; надо сейчас же выложить на стол перед очаровательно любезным директором свои впечатления, вынесенные из многочисленных поездок по самым глухим уголкам страны; замечательные эпизоды встреч; сотканные жизнью и волнующие своей глубиной и драматической напряженностью сюжеты; надо делать творческую заявку, подписывать договор и писать сценарий, предоставив свое скромное творчество на суд миллионов зрителей...

Все это, я чувствую всем сердцем, надо делать, не колеблясь, если находишь в себе достаточные творческие силы и возможности, но... Вот о некоторых из этих «но», разбивающих весь твой пыл, хочется откровенно поговорить сегодня.

Мои первые кинопопытки относятся к области национальной тематики — самому отсталому и прорывному участку на кинодраматическом фронте.

ФАКТЫ И ДАТЫ

◆

Братья Васильевы работают над сценарием на тему «Интервенция в ДВК». В плане ГУКФ на 1936 г. эта тема зафиксирована как резервная. Дата выпуска «Чапаева» — октябрь 1934 г.

◆

Между окончанием первой серии «Юность Максима» и началом работы над второй серией — «Возвращение Максима» — прошло уже больше года. Плановый срок запуска второй серии 1 февраля 1936 г. — сорван. В настоящее время Г. Козинцов и Л. Трауберг работают над режиссерским сценарием.

◆

Немой фильм «Чудо», законченный производством в 1934 г. на Ленфильме, был последней работой Петрова-Бытова. В феврале 1936 г. должен был быть запущен в производство сценарий «Пугачев» Ольги Форш. В настоящее время Петров-Бытов находится все еще в подготовительном периоде.

◆

Режиссер Бек-Назаров (Арменкино) в 1935 г. закончил фильм «Пепо». До сих пор готового сценария Бек-Назаров не имеет, хотя план предусматривает для Бек-Назарова сценарий Бакунца «Зангезур» с запуском в производство 1 июня 1936 г.

ФАКТЫ И ДАТЫ

◆

Простой режиссера Пудовкина между «Дезертиром» (1933 г.) и новой постановкой «Самый счастливый», к которой он приступил в начале 1936 г., равняется трем годам.

◆

Режиссер Довженко по плану с 1 мая 1936 г. начинает постановку фильма «Щорс», хотя тот же план рассматривает эту тему как резервную. Фактически до сих пор нет сценария.

◆

Режиссер Маргарита Барская закончила фильм «Рваные башмаки» в 1933 г. В августе 1935 г. для Барской был закончен сценарий «Отец и сын». Летом 1936 г. планируется начало съемок фильма.

Более трех лет режиссер Барская находится в простое.

◆

Больше двух лет находится без работы режиссер А. Файнциммер. Его последний фильм «Поручик Киже» был окончен в 1934 г.

По плану ГУКФ режиссер А. Файнциммер начал постановку «Балтийцы» с января 1936 г.

Материал советского востока я знаю неплохо и являюсь одним из немногих журналистов-писателей, выступающих в «большой печати» с национальным художественным материалом. Достаточно сказать, что я знаю пять восточных языков и быт многих советских восточных республик; их рост и процветание я наблюдаю из года в год непосредственно в кишлаках и аулах.

Какое богатое поприще для работы кинодраматурга, — не правда ли? Какой яркий и оригинальный материал, свежий и сочный. Богатые краски природы и непочатый край для раскрытия интереснейших человеческих характеров и взаимоотношений. Одним словом, Клондайк кинематографии всех жанров — от патетического до приключенческого!

...Разрешите на этом самом месте оборвать свои восторги.

Кто разрабатывает золотые россыпи Клондайков советского востока? Где он — заказчик восточного сценария, и заодно — кто он?

В Москве, после того как бренные останки Востокфильма предали суду, а кипу неисполненных сценарных договоров — судебному исполнителю, восточные заказчики вывелись окончательно и бесповоротно. Где-то на юге в бывшем дворце Эмира бухарского осталась ялтинская кинофабрика, оказавшаяся прямой идейной наследницей покойника (материальное наследство, как известно, поглотили «Заключенные»).

От ялтинской кинофабрики осенью прошлого года, находясь в поездке по Казахстану, я получил предложение: «Экстренно нужен сценарий о возродившемся казахском народе, на животноводческом фоне, с приключенческим уклоном, на интернациональной подкладке, желательно про родину»...

Ответил: «Что ж, подумаю, присмотрюсь к материалу, скажу — да или нет».

Присмотрелся, много думал, согласился написать сценарий, сделал творческую заявку с кратким сюжетом будущей вещи.

Прочли, обсудили, признали интересным, подписали договор, выдали аванс и... ликвидировали фабрику.

Итак, в Москве и Ялте не осталось ни духа, ни слуха от восточной кинематографии. Ряд республик — Казахстан, Киргизия, Кара-Калпакия, не говоря уже о многих национальных автономных областях в РСФСР, очутился в положении беспризорников, ночующих в котле. Роль котла играет Восточный сектор ГУКФ. Он бы рад, например, заказать кому-нибудь киргизский или еще какой-нибудь национальный сценарий, но ставить его ему негде.

Ташкент, Сталинабад, Ашхабад — столичные союзные города — имеют свои студии Узбекфильма, Таджикфильма, Туркменфильма. Здесь студии есть, но руководство их постоянно меняется. И близко сталкиваясь с этой организацией, я ни разу не видел здесь во главе киностудии человека, который хоть мало-мальски разбирался бы в азбучных литературных истинах. А в сценарных отделах я постоянно встречал людей, которым страшно показывать свое произведение: они созывали для обсуждения сценария совещание с обязательным участием представителя райздрава, прокурора, управляющего трестом «Утильсырье», председателя горсовета, представителей всех тех профсоюзных и кооперативных организаций и добровольных обществ, какие только существуют на территории означенной республики.

И получая слово в порядке записи ораторов, кооператоры вопрошают:

— А почему у вас, молодой человек, в сценарии не отражена совершенно работа кооперации на восемнадцатом году революции?

— Ни слова о городском хозяйстве! — слышится с места.

— Ни намека о раскрепощении закабаленной бывшей восточной женщины!

И тут же шопотом передают друг другу на ухо, что сказала о сценарии, не видя его в глаза, местная «Мария Алексеевна» из отдела кадров Наркомпроса. Рука секретаря совещания немеет, записывая поправки и дополнения со строгим наказом отразить в сценарии непрерывный рост революционной кооперации и победоносную поступь рабоче-крестьянской милиции, а также строительство новых больниц и яслей...

Так обстоит с кинокритикой в национальных киноорганизациях, где я мог бы применить свои творческие усилия, поскольку на месте моего постоянного жительства в Москве нет организации, производственно занимающейся национальной восточной тематикой, но есть режиссеры, которые интересуются восточным материалом и которым перепадает иногда подходящий сценарий. Как обстоит с этим?

В моей небогатой кинодраматической практике есть печальный случай со сценарием фильма «Джульбарс», который в феврале 1936 г. прошел в Москве и Ленинграде.

Я написал «Джульбарс» на красочном восточном материале далекого и сурового Памира, написал без всякого заказа, принес и положил на стол в Межрабпомфильм, и у меня его сейчас же чуть ли не с руками оторвали. Я давно хотел попробовать свои силы на приключенческом жанре (перекликающимся с моими наблюдениями в беспрерывных поездках от «Известий» по самым глухим углам Советского союза), и «Джульбарс» был для меня пробой пера в этом отношении, и пробой удачной, как это

«Я ЛЮБЛЮ»

Сценарий А. Авдеенко. Режиссер Л. Луков. Оператор И. Шеккер. Киевская студия Украинфильма. На фото: арт. А. Чистяков в роли Никанора

«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА»

Сценарий О. Леонидова. Режиссер В. Вайншток. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Белгоскино. На фото: арт. Л. Базанова в роли Мэри Грант и Яша Сегаль в роли Роберта Грант

признали и ГУКФ, и Межрабпомфильм, и «Новый мир», опубликовавший этот сценарий.

Я уже не буду здесь говорить о том, как, возвратившись из очередной поездки, я обнаружил на заглавном листе своего произведения двух соавторов — Шнейдерова и Верховского (последнего я имел честь видеть впервые в лицо, когда фильм вышел на общественный просмотр).

Но как подошел режиссер к освоению восточного материала, как он трактовал в фильме замыслы автора?

Восточный фильм без мечети? Как можно ставить фильм о советском востоке, не дав мечети, у входа в который в молитвенных позах застыли муллы в белых чалмах?..

Как не показать нищих и таинственного подземелья, в котором едят руками плов злодеи с подвязанными бородами, одетые в халаты, призванные придать чисто «восточный» колорит жестам и манерам наскоро завезенным из России артистам, которые до постановки этого фильма о востоке не имели никакого представления?..

Нет в сценарии мечети и подземелья? Нет и таинственного злодея нищего, который боится уголовного розыска?.. Дать и то и другое! И еще дать скачущих верхом на быках людей, и чтобы у быка через нос было продето обязательное кольцо. Как можно ставить фильм о советском востоке и чтобы в нем не участвовал скачущий карьером бык с кольцом, продетым через ноздри, за которое цепляется режиссер, не понимающий материала и не желающий понять его?..

Плохи, плохи дела у советского востока в кинодраматургии, как видите. И это заставило меня повернуться в сторону иных «территорий», тем более, повторяю, что после написания «Джульбарса» я уже горел желанием вплотную заняться приключенческим жанром, чувствуя, что здесь я найду лучшее применение своих сил.

На основе большого арктического перелета с В. С. Молоковым (Москва — о. Диксон) я по договору с Межрабпомфильмом написал северный приключенческий сценарий. Заявка была заранее оговорена и одобрена (я ее построил на материале, с которым хорошо познакомился во время двухмесячного пребывания в тундре малоисследованного Таймыра. Сюжет вещи развертывался на «белом пятне»).

Добросовестно, за 10 суток до срока, сдал свою работу — капитальный труд на сто две страницы. Не прошло и четырех дней, как заведующий сценарным отделом жал мне руки, поздравляя с победой и заверяя, что я делаю успехи и подаю большие надежды в приключенческом жанре. Одним словом, для полного закрепления победы оставалось лишь, чтобы руководство Межрабпомфильма присоединило свой голос к оценке руководства собственного сценарного отдела.

Голоса руководства Межрабпомфильма мне пришлось ждать довольно долго. Услышал я его только по телефону.

Приятный баритон пророкотал в трубку:

— Сюжетист вы, батенька, хороший, — этого у вас не отнимешь. Но откуда вы, дорогушка, взяли «белое пятно» на Арктике, когда мы уже варим кашу на самом Северном полюсе? Ай! Ай! Ай!..

У меня задрожали ноги. Я почуял, что разговаривать тут бесполезно, что коль скоро приятный баритон считает все «белые пятна» на карте Арктики расшифрованными, сюжет моего сценария летит к чорту, вся работа идет на-смарку. Но я попросил все же поставить сценарий на обсуждение некоего творческого коллектива, где я мог бы попытаться доказать, что с «белыми пятнами» в Арктике не так уж благополучно, как в Межрабпомфильме.

Прошел месяц, другой — я ждал назначенного часа обсуждения... Терзаемый сомнениями, я дал свой сценарий на консультацию одного из отделов ГУКФ и получил благоприятную оценку.

Прождав ответа три месяца, я пришел в Межрабпомфильм и потребовал, чтобы мне дали наконец ответ, будет ли ставиться мой сценарий, и разрешили снять копию со своей творческой заявки, где это самое «белое пятно» честь-честью одобрено. В сценарном отделе я нашел нового заведующего, тов. Геза Гольд. Выслушав мою взволнованную речь, он с убийственным хладнокровием произнес:

— Приходите с вашим юрисконсультом. Я не могу дать вам никаких копий.

С тех пор мой последний сценарий и ходит по судам. В защиту его выступает юрисконсульт Управления по охране авторских прав тов. Городецкий, обвиняет его юрисконсульт Межрабпомфильма тов. Рабинович.

Я уже на автор, подающий надежды в приключенческом жанре. Я — истец, а кинофабрика «Рот фронт» — ответчик. Меня вызывают в нарсуд, где по ходатайству ответчика дело откладывается «для представления ряда документов». Меня вызывают вторично, и я выслушиваю определение: «По ходатайству ответчика сценарий отправить на экспертизу».

Не сегодня завтра меня вызовут в нарсуд третий раз, но я знаю, что этим дело не ограничится: я уверен, что юрисконсульт ответчика в случае выигрыша дела истцом в народном суде перенесет его в городской.

Я чую: меня затаскают по судам с моим «белым пятном». Я стою на распутье и думаю: «Человек я занятой, ходить мне по судам некогда—не лучше ли мне не подавать никаких надежд в приключенческой кинодраматургии и заниматься литературной деятельностью в газете и издательствах, где мною дорожат и где со мною разговаривают без всяких юрисконсультов».

ФАКТЫ И ДАТЫ

◆

Режиссер Киевской студии Г. Гричер после трехлетнего простоя с 1 апреля 1936 г. начал работу над фильмом «Песня о Сичке» по сценарию И. Кочерги. Последний фильм Г. Гричера «Хрустальный дворец» был выпущен в 1933 г.

◆

Режиссер А. Усольцев с 1934 г. направлен на работу в Узбеккино. В течение двух лет для А. Усольцева сначала писался, а потом дорабатывался сценарий «Клятва». И лишь в начале 1936 г. начались с'емки по этому сценарию.

◆

В 1934 г. режиссер А. Мартиросян закончил фильм «Гикор». Только через $1\frac{1}{2}$ года начал А. Мартиросян свою следующую постановку «Алагез».

◆

В Киевской студии Украинфильма два года ждет сценария режиссер В. Файнберг. План предусматривал с 1 марта 1936 г. постановку режиссером В. Файнбергом фильма «Нашествие» по сценарию Л. Трауберга. С'емки до сих пор не начаты.

ВЫПУСТИМ В ЛЕНИНГРАДЕ В 1937 ГОДУ

Г. БЕЛИЦКИЙ

Особый год!

Он пройдет под знаком великого праздника, двадцатый год рабочей диктатуры.

Кинематография обязана встретить юбилейную дату глубокими по мысли, блестящими по форме подлинно народными произведениями.

«Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильмов, прославляющих, подобно «Чапаеву», величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки» (Сталин).

Слова эти, написанные на знамени советского искусства, определяют и кинематографическую тематику 1937 года. Он должен стать годом полной реализации этой директивы вождя народов.

И это значит, что основной, всеохватывающей темой наших картин не может не быть тема р о д и н ы .

Как завоевывали себе родину люди труда на гражданских фронтах, как строили они молодое свое государство, как ныне наш народ крепит мощь родины, как тянутся к ней пролетарии зарубежья, — необозримы возможности художественного раскрытия этой темы, новой в истории искусства.

Тема социалистической родины — предельно конкретна. Она должна быть воплощена в реальных образах людей — тех, что составляют самый ценный капитал эпохи: в образах героев, которые не боятся трудностей, а идут навстречу им, чтобы преодолеть их и уничтожить. И это является решающим в нашей борьбе против формализма и натурализма, пр тив всех и всяческих проявлений антинародных влияний на наше искусство, имеющих своей основой равнодушие к живому, трудящемуся и борющемуся человеку.

Именно из этого исходила и будет исходить Ленинградская ордена Ленина киностудия, составляя первые наметки своего плана и работая над его выполнением.

◆

Мы сделали отсюда несколько выводов.

Во-первых, мы поставили себе целью выбрать из тематики гражданской войны именно те эпизоды, которые дают наибольшую возможность изобразить, следуя путем «Чапаева», самые характерные черты героев пролетарских боев и прежде всего показать роль партии Ленина и Сталина как организатора победы.

Во-вторых, подбирая темы для фильмов, посвященных социалистическому сегодня, мы главное свое внимание обратили на чудесную практику наших знатных людей и прежде всего пионеров великого стахановского движения.

В-третьих, учитывая, что создание картин о героях социализма требует углубленного изучения действительности, которое немыслимо при «единоличном» авторском хозяйстве, мы организовали по ряду тем, как исторических, так и современных, коллективный сбор материала.

Так за полтора месяца группой молодых литераторов по нашему заданию собраны для третьей серии «Ю н о с т и М а к с и м а» буквально горы ценнейших фактов из истории первых дней борьбы за организацию советской власти. Сейчас мы таким же способом собираем материал об обороне Петрограда от германских войск в 1918 году, о юношеском движении в Петрограде в 1917 году, о знатных людях транспорта и т. п.

«ТЕБЯ ЛЮБИТ РОДИНА». Сценарий А. Гарри и М. Дубсона Режиссер М. Дубсон. Операторы В. Рапопорт и А. Тихонов. Ленфильм. На фото: засл. деят. иск. Глазунов в роли Ильи и арт. Зоя Федорова в роли Лели

В-четвертых, все (кроме одного) сценарии делаются у нас писателями, ибо этого требует поворот кино к созданию больших характеров и напряженного сюжета. Нам удалось «закрепить» за нами те литературные кадры, которые раньше писали для нас: М. Блеймана, М. Большинцова, А. Каплера, Б. Лапина, Л. Любошевского-Дэль, Б. Папаригопуло, А. Пантелеева, Л. Рахманова, А. Толстого, З. Хацревина, О. Форш, Е. Шварца. В этом списке можно встретить имена и квалифицированнейших мастеров советской прозы, и литературную молодежь, и лучших из тех профессиональных сценаристов, которых воспитала ленинградская кинематография.

Но этих кадров нам нехватает. Мы значительно расширили и будем расширять их. Нами привлечены и те писатели, кто еще не был связан с ленинградской студией (а некоторые — и с кинематографией вообще): О. Брик, Е. Габрилович, В. Гроссман, В. Гусев, М. Ильин, А. Караваева, В. Кнехт, С. Колбасьев, С. Марвич, П. Павленко, Л. Рубинштейн, В. Саянов, М. Светлов, В. Ставский, Н. Тихонов, В. Шкловский, В. Эрлих и ряд молодых писателей.

В-пятых, мы хотим создать творческую спайку сценариста не только с режиссером, но и с актером. Если задача фильма — создать типические и конкретные образы, то организация повседневной связи автора (уже на первых шагах его работы) с актером, который сыграет главную роль в этом фильме, приобретает исключительное значение. По ряду сценариев мы это начали. Будем добиваться по всем, где это возможно. Примеры: в фильме «Киров на Кавказе» на роль Кирова намечается нар. арт. Бабочкин, в третьей серии «Юности Максима» — засл. арт. Б. Чирков (он уже изучает материалы, собранные для сценария), в «Шамиле» — засл. арт. Б. Пославский, в фильме «Брат и сестра» — Я. Жеймо, в «Нерве» — З. Федорова.

◆

Одной из основных картин на темы истории гражданской войны должна стать «Оборона Царицына» (разумеется, это название, как и многие из перечисляемых нами, условное). На недавней дискуссии в Союзе писателей А. Толстой заявил, что заканчиваемую им повесть об обороне Царицына, о Сталине — руководителе легендарной этой обороны — он считает экзаменом для себя как советского художника. «Такая повесть, — говорит А. Толстой, — сложнее и ответственнее, чем многотомный роман о «Петре». К 15 ноября А. Толстой сдает нам сценарий. Ставить начнет В. Петров сразу же после завершения «Петра» (январь 1937 г.).

В данный момент А. Толстой готовит для нас сценарий «Котовский». Перевоспитание талантливого бунтаря и партизана нашей партией — вот тема этого фильма. Режиссером намечается М. Дубсон.

В гражданской войне рабочие и крестьяне Страны советов разгромили не только своего «отечественного» врага, но и его союзников — иностранных империалистов. Наша кинематография до сих пор еще не показала этого. Мы хотим, чтобы советский зритель увидел, как красные партизаны выгнали в 1922 году японских интервентов (сценарий «Интервенты» сдают в июле бр. Васильевы); как, обороняя Питер от германских войск, пролетарии-красногвардейцы разлагали их (В. Саянов «Агитаторы» заканчивает в июле); как в 1917 году Временное правительство подготовляло сдачу столицы немцам, но балтийский флот, уже ставший большевистским, сорвал этот предательский план, героически отбив наступление германской эскадры (сценарий О. Брика «Моонзунд» будет готов в июле. Предполагаемый режиссер С. Тимошенко).

Несколько готовящихся нами сценариев посвящены Октябрьской революции. Сценарий третьей серии «Юности Максима» пишет группа писателей для режиссеров Козинцова и Трауберга. Если действие первой серии («Юность Максима») проходило в годы реакции и Максим там только еще становился большевиком, если во второй серии («Возвращение Максима») герой, бежав из ссылки, попадает в Питер в предвоенные месяцы и, оказавшись на гребне новой революционной волны, переходит в «высший класс» партийной работы (становится членом ПК), то в третьей серии речь идет уже о первых шагах пролетарской диктатуры: только что взят Зимний, Максим и его соратники стали комиссарами — руководителями учреждений (почта, банки, Эрмитаж). Они, ломая старую государственную машину, строят новую и учатся владеть ею.

Отметим также сценарий на тему о подготовке к вооруженному восстанию в период сентября-октября 1917 года (автор А. Каплер) и сценарий детского фильма «Годрождения»—о создании под руководством партии выборгскими и путиловскими ребятами Социалистического союза рабочей молодежи — предшественника комсомола (автор М. Светлов. Ставить будет А. Народицкий).

Два фильма мы посвящаем памяти любимого руководителя трудящихся города Ленина. В сценарии «Киров на Кавказе» (пишет Н. Тихонов. Ставить будет Л. Ариштам.

«ТЕБЯ ЛЮБИТ РОДИНА». Сценарий А. Гарри и М. Дубсона. Режиссер М. Дубсон. Операторы В. Рапопорт и А. Тихонов. Ленфильм. На фото: арт. Зоя Федорова в роли Лели и арт. Хильда Енингс в роли шофера

Сценарий будет готов в августе) надо показать, как Сергею Мироновичу удалось в обстановке национальной розни, разжигаемой белогвардейцами, создать из многоплеменной горской массы великолепные отряды бойцов за власть советов. В «Сереже Кострикове» (автор А. Пантелеев, режиссер Н. Лебедев. Фильм предназначается для детского зрителя) рассказывается о казанском периоде жизни Кирова: 14—16-летний мальчик — ученик ремесленного училища — делает первые шаги на революционном пути (сценарий будет готов в июне).

Все эти картины — о «ближней» истории. «Дальней» истории будет посвящен один фильм. В 1936 г. таким является «Пугачев», в 1937-м мы хотим показать «Шамиля». Требование, предъявленное партией историкам по-настоящему заняться изучением национально-освободительных движений, непрестанно вспыхивавших в империи — «тюрьме народов», — это требование в полной мере относится и к искусству. И первым ответом советской кинематографии должен явиться фильм о Шамиле. Сценарий пишет П. Павленко (срок сдачи — 1 октября).

◆

Самым трудным для художника является изображение многогранной нынешней нашей действительности.

И едва ли не самой трудной, но зато и интереснейшей является работа над сценарием «Великий гражданин» (авторы М. Блейман и М. Большинцов, режиссер Ф. Эрмлер). Этот сценарий должен показать рост партийного руководителя в борьбе за ленинское единство нашей партии.

Сообщением об этом сценарии мы открываем изложение того раздела нашего плана, который именуется «Люди социалистической стройки».

На фильм, рассказывающий о стахановце-транспортнике, нас вдохновила биография Петра Кривоноса. Ее факты — замечательны. Мало кто знает, например, что он одно время учился в авиационной школе и выбыл оттуда из-за своего «земного здоровья». Он перестал мечтать о летной героике. И вот слава пришла к нему — обыкновенному водителю товарных поездов, — слава пришла на квартиру. Сценарий «Машинист» на основе этого материала пишет В. Шкловский для режиссеров Э. Гарина и Х. Локшиной (срок сдачи — июнь).

Так же помогло нам изучение вопросов транспорта для сценария «Нерв». Там говорится о диспетчере, о незаметной профессии, ныне ставшей нервом железнодорожного движения. Сценарий сделает Л. Рахманов к июлю.

Женщина-орденоносца будет действовать в фильме «Государственный человек». Содержание фильма — быт и работа стахановки крупного завода после получения ордена. Тема — орден как фактор дальнейших, еще больших побед героя. Сценарист Вас. Гроссман, режиссер Э. Иогансон (срок сдачи — октябрь).

О нашей молодежи расскажет картина «Комсомольск» — о строителях города в далекой тайге. Над сценарием работают Маркина и Витухновский. Ставить будет режиссер Герасимов. Мы хотим, чтобы летом 1937 г. (в день пятилетия Комсомольска) состоялась в кинотеатре этого города премьера фильма.

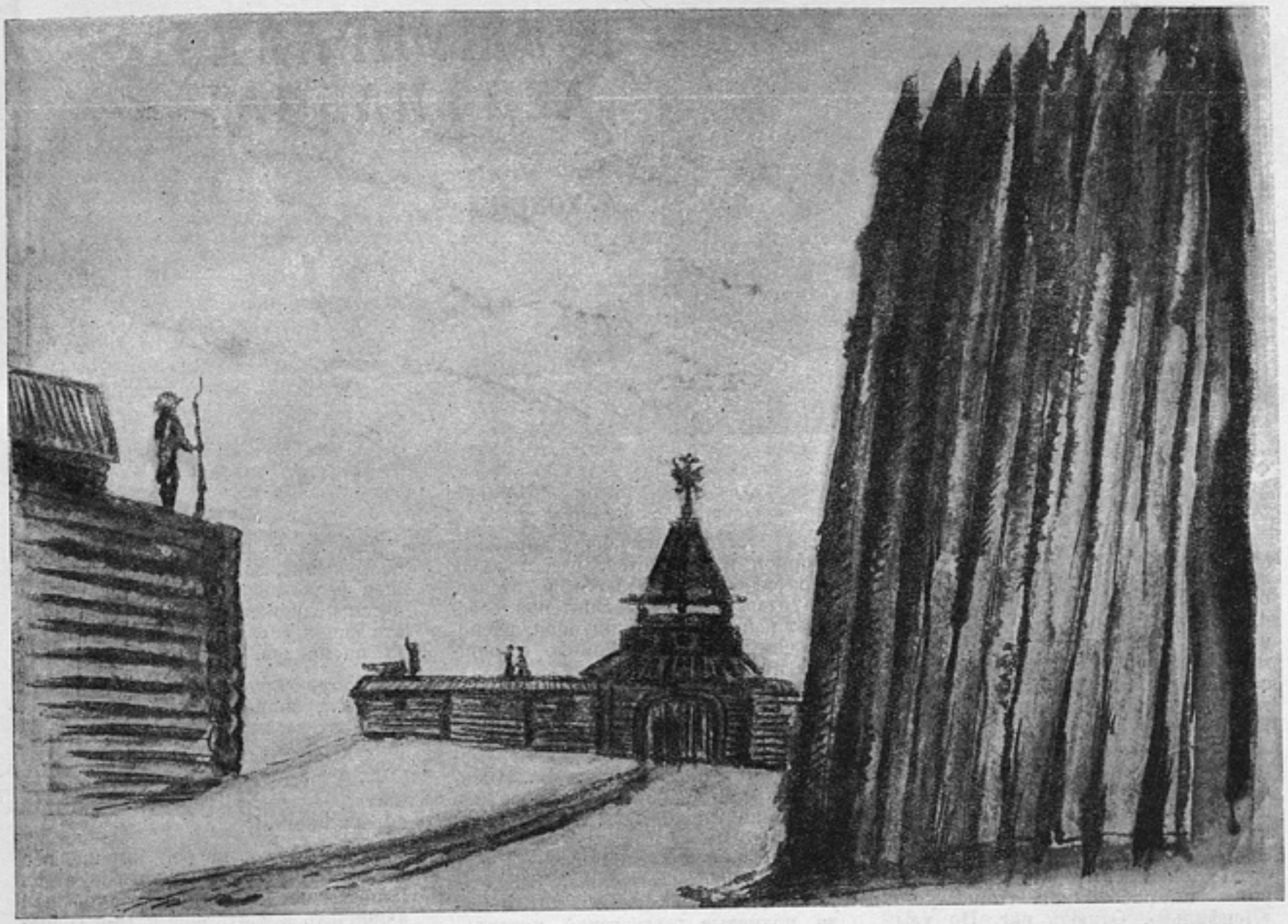
Тема советского юношества и детства разрабатывается так же в таких сценариях, как «Студенты» Гора и Меттера, «Школьники» Олейникова, «Брат и сестра» Е. Шварца, — о взаимоотношениях детей в современной семье (последние два сценария — для детской студии). Все эти сценарии должны поступить в августе-сентябре.

Серьезным недостатком нашего плана 1936 г. является отсутствие колхозной тематики. Для 1937 г. мы готовим ряд сценариев, из которых назовем два: «Казаки» В. Ставского — о колхозниках-казаках, множащих замечательные свои воинские традиции на социалистический эн-

---

«ПУГАЧЕВ»

«Казань-базар». Эскиз художника Е. Хигер. Сценарий Ольги Форш. Режиссер Петров-Бытов. Ленфильм



«ПУГАЧЕВ»

«Крепость». Эскиз художника Е. Хигер. Сценарий Ольги Форш. Режиссер Петров-Бытов. Ленфильм

тузиазм, и «Б р а т ь я» Е. Габриловича — о молодом колхознике, добровольно заменяющем брата, погибшего на страже государственной дальневосточной границы (сценарий пишется на основе истории братьев Котельниковых).

Особенно большое внимание мы уделяем тематике Красной армии. «М и н о н о с е ц Б а у м а н» — о боевой подготовке нашего флота пишут С. Колбасьев и В. Кнехт (срок—август); «Т о в а р и щ и к о м а н д и р ы» — о быте рабоче-крестьянских лейтенантов и капитанов — В. Галичников и Б. Папаригопуло; «Ш п и о н» — о разоблачении шпиона-диверсанта — Л. Рубинштейн; о пограничниках — В. Гусев и В. Эрлих (два сценария); о героическом переходе красноармейской части через Памир в январе 1936 г. для помощи одному из горных районов Таджикистана, обвалом отрезанному от продовольственной базы,— М. Тевелев.

В области «интернациональной тематики» готовятся «О в и е д о» Е. Шварца — об обороне горсточки повстанцев в горах Астурии в 1934 г. и сценарий Эриха Вейнерта — о германской рабочей молодежи, борющейся против фашизма.

Мы замышляем также продолжать работу по экранизации произведений классической прозы. Пока мы начали подготовлять «М е р т в ы е д у ш и». Ставить будет А. Ивановский.

Здесь конечно упомянуты не все заказанные нами сценарии. Но даже если учесть и их, все же признать, что наш план полностью «сверстан»,—нельзя. Мы знаем, что охватили только незначительную часть тематики социалистической действительности, что у нас незапроектировано еще ни одного сценария о будущем коммунистическом обществе (фильм на эту тему настойчиво требуют от нас на зрительских конференциях), что очень плохо у нас с комедией — дефицитным жанром нашей драматургии.

Мы знаем это и будем рады, если нам укажут и на другие, еще неосознанные нами недочеты нашего плана.

Мы надеемся, что с помощью советских писателей, все больше и больше становящихся постоянными участниками кинопроизводственного процесса, с помощью выдающихся мастеров наших — режиссеров и актеров — Ленинградская студия с честью выдержит испытание в юбилейный 1937 г., создаст фильмы, достойные своего народа.

Фото 1

В ДЖУНГЛЯХ „ЛЕНФИЛЬМА“

А. ТОКИН

Есть у Зощенко такой рассказ. Жил некий гражданин на своей жилплощади многие годы. И вот однажды пришла ему в голову мысль провести электричество. Провел — и что же? При свете стосвечовой лампочки выяснилось: и на потолке плесень, и клопы по углам, и пол вроде как бы проваливается. Нужен основательный ремонт.

Зловредное электричество! Без него жил да жил бы невзыскательный гражданин среди привычных, въевшихся, незамечаемых уже «бытовых неполадок».

Мы не хотим целиком и полностью отожествлять данного гражданина и работников киностудии «Ленфильм». Отнюдь нет. Но увы, велика «привычка — страшная сила». Многое кажется естественным для тех, кто ежедневно варится в производственном котле студии. И волей-неволей свежему взгляду со стороны приходится иногда выполнять функции вышеописанной электролампочки.

С этой целью мы и предприняли в один из рядовых съемочных дней свое путешествие по «Ленфильму».

В отличие от «знатных посетителей», которые обычно начинают обход фабрики с кабинета директора и просмотрового зала, мы направились в малопосещаемые уголки киностудии, туда, где на заднем дворе лежат останки погибших кораблей, дворцов и крепостей, где в лесах высятся будущие цехи и ателье, где отсвет могучих юпитеров освещает непроходимые джунгли, расположенные вокруг и около съемочных ателье.

Мы употребляем это слово вовсе не иносказательно. В иных местах по двору кинофабрики пробраться почти невозможно из-за нагроможденного там хлама и мусора. Именно по этой причине мы отказались от мысли проникнуть в котельную (см. фото 1).

С опаской мы двинулись дальше между грудами кирпича, песка и угля и, когда рассеялись клубы пыли, поднятые лихтвагеном, проехавшим по неасфальтированному двору, увидели незабываемое зрелище (см. фото 2).

«Что эта улица, что этот дом»! — воскликнули мы, перефразируя песенку из «Юности Максима».

По авторитетной справке отдела капитального строительства это было начало...

— Стройки? — наивно спросили мы.

— Оказалось, наоборот, разрушения. Склад, воздвигнутый на этой площадке, готовятся сносить. Говорят, впрочем, что хотя он построен случайно, но тем не менее необходим.

Как бы то ни было, по сей день сооружение, запечатлевшееся на нашем редком снимке, еще гордо высится и лишает фабрику возможности использовать площадь под съемки на натуре.

Рядом, отнюдь не гордо и, мы бы сказали, скорее уныло стоит окруженное лесами кирпичное здание (см. фото 3).

— А его тоже будут разрушать? — уже умудренные опытом спросили мы.

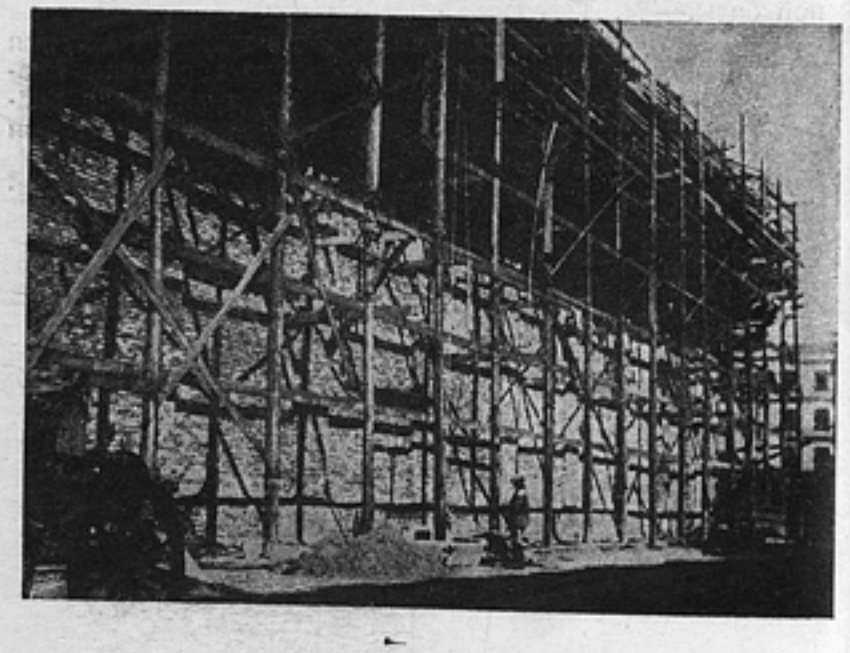
— Нет. Это новое крупнейшее ателье «Ленфильма», которое отдел капитального строительства обещал закончить и сдать еще к 18-й годовщине Октября. Однако мы ближе к 19-й годовщине, чем к сдаче, а тем более освоению ателье № 7.

Леса еще не сняты, так как не просохли стены и их нельзя штукатурить. А внутри пустынно и мрачно. За неимением кабеля, который будет получен нескоро, осветительские бригады не могут залить светом просторы новостройки и присоединить ее территорию к столь дефицитной съемочной площади кинофабрики (см. фото 4).

Мы поспешили покинуть это неприветливое сооружение. Весеннее солнце вернуло нам силы для дальнейших изысканий.

Фото 2

Фото 3



До сих пор мы имели дело, так сказать, с «мертвой природой» джунглей «Ленфильма». Около пятого ателье мы наконец открыли группу их обитателей.

Это были люди в костюмах 18-го века — кликуши, монахи и петровские солдаты. Они грелись на солнце, располагаясь живописными группами. «Съемки «Петра» на натуре!» — решили мы и с радостью отметили, что уже начинаем ориентироваться в окружающей нас обстановке. Мы угадали только наполовину. В самом деле, в пятом ателье (бывшем Центральном рынке) должна была происходить съемка.

На площади свыше 1000 кв. м высились стены раскольничьего монастыря. 13 000 ампер (почти полная мощность фабрики) были брошены на освещение этой грандиозной декорации. На высоко поднятой паперти под «каменными» сводами стоял съемочный аппарат. Около него мы увидели нервно покуривающего папиросу режиссера В. Петрова, окруженного своим коллективом. Одинокие фигуры статистов бродили по снегу из нафталина и мраморной крошки. Осветители с микрофонами на ушах для бесперебойной связи с оператором дремали возле своей аппаратуры. На балконе толпились любопытные зрители в количестве, во много раз превышающем обширный коллектив «Петра». Наличие представителей отдела охраны тишины и порядка в специальной униформе их нисколько не смущало. Словом, все было в порядке.

Не видно было только мощной фигуры оператора Гарданова. Где же он?

Оказывается — в кинолаборатории. Вытягивает и ускоряет получение пробы вчерашней съемки, без чего нельзя приступать к чистовой работе над сложнейшим павильоном (см. фото 5).

Проба была сдана вчера в 12 часов ночи. К 1 часу дня ее еще не было. Мы не знаем, добился ли коллектив ее получения или нет, но факт остается фактом. До конца смены не был снят ни один кадр. Бесконечно сменялись репетиции и перерывы, но декорация, из-за которой бездействовали в дневную смену все остальные ателье, так и не была зафиксирована на пленке.

А сколько можно было заснять!

Возвращаясь длинными переходами и коридорами пустых ателье, мы видели рядом с комнатой Ольги Бобылевой в доме приезжих («Садовник») мрачный петровский застенок, внутренность гигантского самолета ДП-9, остов зала Меньшикова, но вокруг всех этих простойных декораций царила:

«Тишина немая
В улицах пустых.
И не слышно лая
Псов сторожевых».

Мы, к величайшему сожалению, не смогли лично присутствовать при высоко драматических коллизиях и ситуациях, которые некогда происходили (и увы, сколько еще раз произойдут) на съемках в этих ателье. С животрепещущими эпизодами из жизни постановочных коллективов нам удалось ознакомиться лишь в эпическом изложении диспетчера «Ленфильма» по официальным ежедневным рапортам о работе киностудии.

Но тем не менее мы живо представили себе, как:

«Начало озвучания («Юности поэта» 20/IV) состоялось позже на четыре часа вследствие протекания крыши. Дождь мешал звукозаписям»...

«Нормальной съемке («Вратаря республики» 25/IV) мешала работа кровельщиков на крыше... Кроме этого опоздание актера Горюнова, явившегося с вокзала лишь в 12 часов»...

Мы подивились мужеству коллектива, которому отсутствие главного актера лишь мешало, а не сорвало вовсе съемки. Нас невольно пробрал моров по коже, когда мы прочли, что:

«18/IV съемка («Петра») была приостановлена группой ввиду холода в ателье, так как артист Черкасов (Алексей) отказался сниматься в одной рубашке»...

А вслед за тем бросило в жар сообщение о том, как:

«Начало съемки («Садовника») 22/IV задержалось... из-за отсутствия негатива. Также были простои из-за шипения осветительных приборов»...

«3/V происходила переработка двух часов, вызванная беседой художественного руководителя тов. Пиотровского с режиссером о трактовке образа Петра»...

Но нам решительно не повезло. В день нашего исследовательского рейда на «Шипке было все спокойно», как в тот самый «болезненный» день 28/IV, когда «Петр I» и «Тебя любит родина» не снимались из-за болезни обоих режиссеров, а остальные группы дружно «занимались подготовительной работой к съемочному периоду»...—как бесстрастно повествует летописец «Ленфильма» диспетчер Филиппов.

В чем же заключается эта подготовка? Мы не думаем, что откроем Америку, если скажем, что главным образом в переработке сценария.

Это повальное заболевание охватило почти все режиссерские группы.

Ровно год назад был сдан сценарий «Садовник». Его единодушно признали выдающейся работой и вслед затем немедленно же приступили к переработке. Картина следовательно вступила в подготовительный период.

Количество созданных за истекший год вариантов не поддается исчислению. Во всяком случае мы имели счастье держать в руках не более, не менее как третий режиссерский вариант, роскошно изданный и переплетенный начальником бригады. Это впрочем не спасло сценарий от дальнейших коренных поправок. Уже целиком отснят один павильон, но поток вариантов не иссякает, и их создание продолжается полным ходом.

Ровесник «Садовника» — вторая серия «Юности Максима», равно как и «Кимас-озеро», «Беспокойная старость», «Первая конная» и др., находятся в таком же положении. Значительная часть этих картин связана с зимней натурой. Но переделки дороже снега. Снег превратился в крупу, затем и вовсе растаял... Даже на северных широтах к всеобщему удивлению в мае наступила весна, а в июне предвидится лето, и застигнутые врасплох режиссеры стоят перед необходимостью очередных изменений.

Фото 4

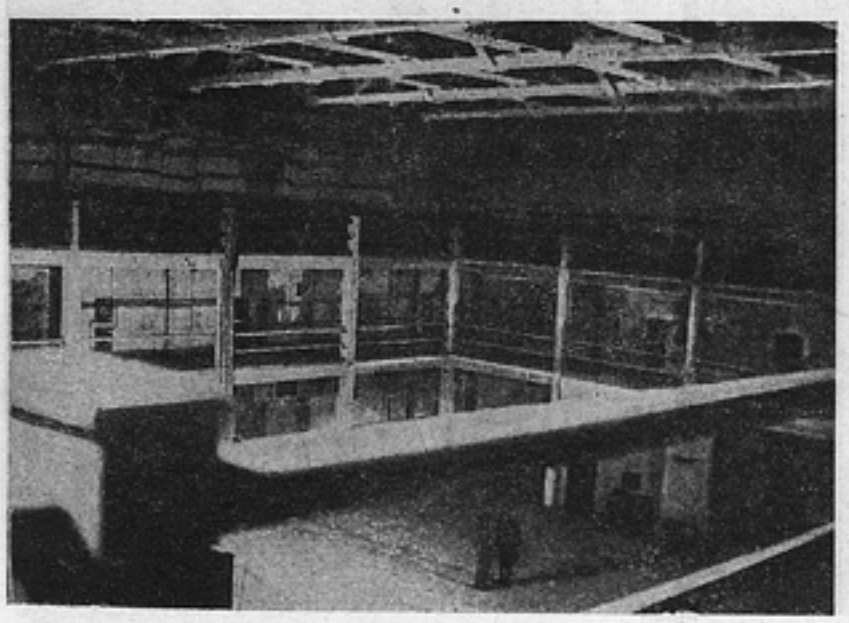


Фото 5

Словом, «подготовительная работа» кипит, и, несмотря на все генеральные планы, в уютных кабинетах постановочного коллектива все еще обитает неофициальная, но живучая истина:

«Мы закончим свой сценарий одновременно с последней съемкой».

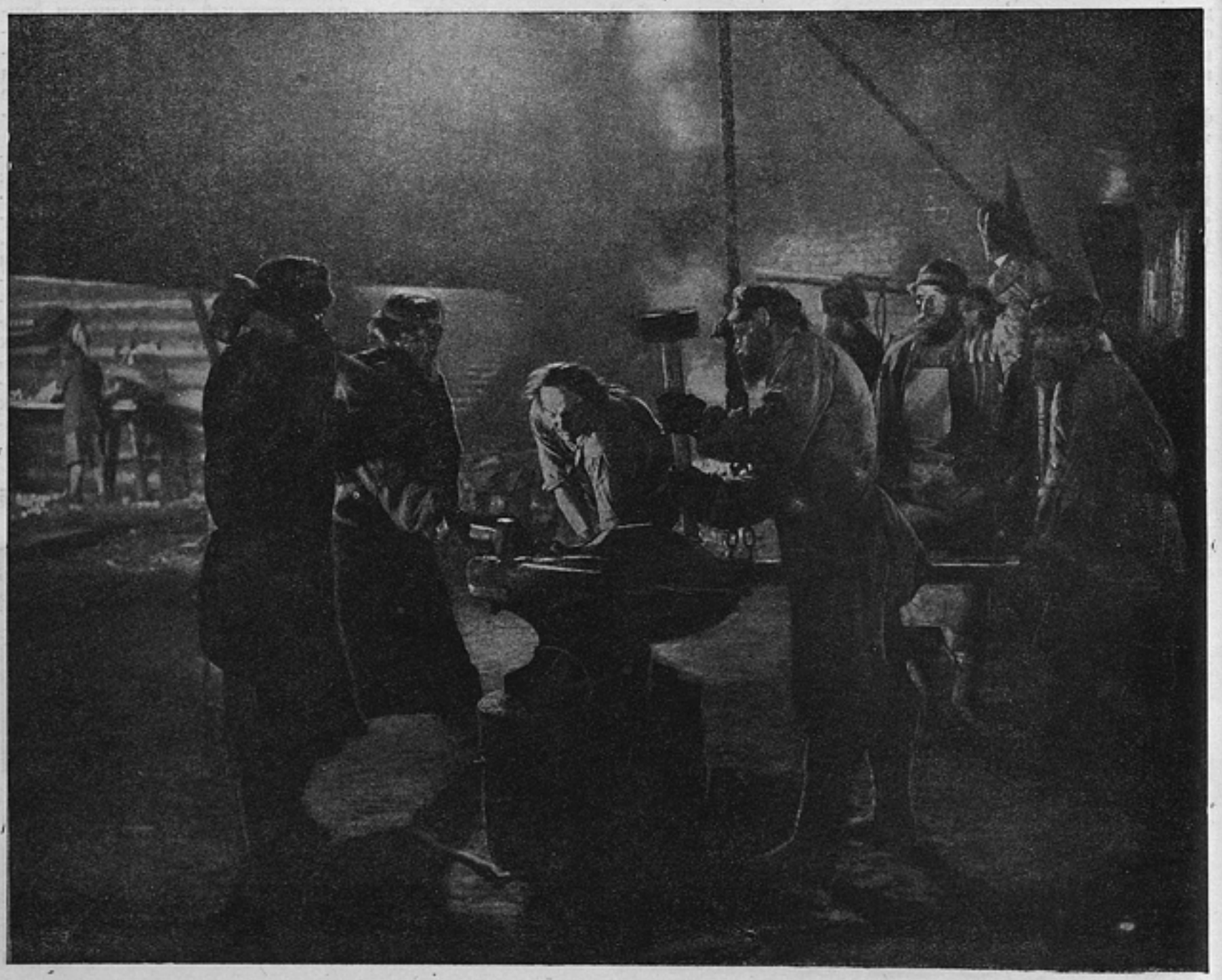
Но увы, дорогие товарищи, исповедующие эту истину, глубоко ошибаются. Даже сдача картины дирекции не всегда, к сожалению, означает окончание работы над сценарием. И речь идет отнюдь не о мелочных поправках. Выяснилось же, что только на приемке картины «Леночка и виноград» в ней было обнаружено сюжета лишь на короткометражку, после чего на режиссерской коллегии был возбужден вопрос о соответственной переделке.

Но хватит! Дописав до этого места, мы перечитали свою статью и решили внести в нее коренные переделки, поправки, изменения и трактовки. В самом деле, почему авторы увидели только одни теневые стороны, почему они не пожелали отметить тех несомненных достижений, которые побудили бы их написать не очерк на правах фельетона, а дифирамб на правах апофеоза? Безоблачно оптимистический вариант уже начал возникать в наших мыслях...

Но, к нашему сожалению, нам не удалось последовать отнюдь не оригинальной традиции «Ленфильма» и переделать свое творчество. Снег уже растаял.

«ПЕТР I»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Оператор В. Гарданов. Ленфильм



«ПЕТР I»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Оператор В. Гарданов. Ленфильм. На фото: арт. Н. Черкасов в роли Алексея

«ПЕТР I»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Оператор В. Гарданов. Ленфильм. На фото: арт. Н. Симонов в роли Петра и засл. арт. М. Жаров в роли Меньшикова

ОТВЕТ МОИМ КРИТИКАМ

БЕЛА БАЛАШ

Если бы я хотел только защищать свою книгу «Дух фильмы», то не стоило бы может быть так подробно отвечать ее критикам.

Но в этой дискуссии речь пойдет главным образом о двух вопросах: о формализме и об уровне критики. Как раз эти вопросы поставлены в центр внимания известными статьями «Правды» об искусстве. Моя книга является удобным поводом для обсуждения этих вопросов. «Дух фильмы» вероятно имеет много ошибок, и я постараюсь их исправить. Но во всяком случае благодаря этой дискуссии о моей книге можно сделать два полезных вывода.

Во-первых, разговоры о форме и формализме переходят из всем известных, тысячу раз повторяемых общих положений к конкретным и точным частным анализам.

Во-вторых, обнажается бескультурность и поверхностность части нашей профессиональной критики. Не только о «Духе фильмы» — также о духе критики мы хотим говорить.

Что должно быть доказано?

Что эти критики и «теоретики» дискредитируют важную, неотложную задачу борьбы против формализма, ибо они эту борьбу порой подменяют борьбой против формы вообще, что является варварской, враждебной искусству тенденцией.

Чем острее идет наша борьба против формалистов, тем более точно и конкретно нам необходимо установить, где начинается граница между насыщенным содержанием индивидуальным художественным стилем и выхолощенным формализмом.

На критику, заключающуюся в предисловии Ник. Лебедева к «Духу фильмы», я уже ответил в свое время на страницах «Киногазеты». Там я опроверг его утверждения, что некоторые мои формулировки являются «махистскими» и «субъективистскими». Тов. Лебедев на мои конкретные аргументы не ответил конкретными возражениями.

Таким образом на его критику—«серьезную, объективную и товарищескую» — мне больше нет необходимости отвечать. Тем больше мне придется говорить о критической статье В. Россоловской, которая была напечатана в «Киногазете».

Она начинает критику очень откровенным признанием, что для нее «Дух фильмы» был бессистемным хаосом.

Она презрительно упоминает о том, что Балаш употребляет устаревшую терминологию, забывая, что перед ней— перевод. Затем она, как ученица на экзамене, быстро отвечает урок, что «нельзя объяснять возникновения того или иного художественного языка искусства т о л ь к о наличием определенной системы хозяйства... а на базе развития определенной идеологии определенной классовой художественной культуры».

Итак, она утверждает, что я вывожу художественные формы кино т о л ь к о из хозяйственных форм монополистического капитала. Она так неопытна в определении, что не замечает, что десятью строчками выше она сама же цитировала из моей книги противоположное: «Новые специфические формы и художественные приемы киноискусства родились как выражение и д е о л о г и и монополистического капитала».

Следовательно родились не прямо из экономики, а из надстройки экономики: из идеологии и классовой культуры. Именно так говорю я. Можно подумать, что Россоловская неверно прочла одно предложение. Но мы дальше натолкнулись на еще более удивительное явление. Я никогда не пытаюсь вывести художественную форму т о л ь к о из экономики, а ставлю в книге, наоборот, следующий вопрос: почему специфические художественные возможности киноискусства были изобретены в Америке, а не во Франции, где был изобретен аппарат и где имелись налицо необходимые экономические условия (монополистический капитал)? На 12 и 13 страницах книги я объясняю, какие культурные условия были причиной того, что при схожих хозяйственных системах там, а не здесь родились специфические формы кинематографии.

Но вот приходит Россоловская и утверждает, что я— вульгарный социолог, который хочет объяснить искусство т о л ь к о экономикой! Может быть она забыла прочесть всю эту главу? Или она ее совсем не поняла? Не является ли такая критика подделкой? Но объяснение, наверное, проще: ей хотелось создать себе повод, чтобы ответить урок о развитии трех измерений и перспективы в искусстве. Только для того чтобы сообщить нам давно известные вещи (которые не имеют никакого отношения к кино), она пропускает главу, в которой впервые исследуются возникновение кинематографии и условия его возникновения.

Точно так же Россоловская создает себе еще несколько поводов, чтобы показать, что знает начальный курс диамата. Затем она переходит к простым подделкам. Она цитирует места книги, в которых я характеризую «абсолютное кино», и утверждает торжествующе: «Это положение— ошибочно!» Итак, она цитирует фразы, в которых я о п и с ы в а ю с у б ъ е к т и в и з м «А в а н г а р д а»... к а к д о к а з а т е л ь с т в о м о е г о с у б ъ е к т и в и з м а.

На странице 111 моей книги я говорю относительно этого субъективизма: «Буржуазный художник, не желающий видеть действительности, прячет голову в свою «внутреннюю жизнь» как страус под крыло». Разве она этого не читала? — Нет, читала. Но когда эта прилежная ученица собирается отвечать урок по диамату, тогда она уже ничего не видит и не слышит. Она сказала это только для того, чтобы привести некоторые известные тезисы Маркса и Чернышевского. Самым показательным для низкого уровня этой критики является может быть следующее: Россоловская цитирует места из моей книги, в которых я показываю, почему субъективное «внутреннее состояние» экспрессионизма и сюрреализма не подходит для изображения действительности. Предметы, которые показаны только в зеркале (пишу я), приобретают характер зеркала, и остается мало от характера настоящего предмета. «И все (пишу я в этой связи), что отражается в психике, то же имеет субстанцию, характер психики».

На это Россоловская пишет: «При такой постановке вопроса легко договориться до того, что классовая борьба, отраженная на пленке, утрачивает субстанцию конкретного исторического противоречия и приобретает субстанцию... пленки».

Чего она хочет достигнуть этой шуткой? Хочет ли она защищать экспрессионистов и сюрреалистов? Можно ли поверить, чтобы взрослый человек не понял совершеннейшей бессмыслицы этого сравнения? Неужели она действительно не знает, что на пленке ничего не может отражаться механически-автоматично? Что на пленке фиксируется только то (если мы говорим об искусстве), что отражается в сознании кинорежиссера? И это фиксированное отражение может быть реалистичным, если оно изображает объект, и может быть также субъективным, если оно, в известной степени, изображает только самого себя, т. е. только случайное психологическое впечатление от объекта.

Как же это возможно, что она не поняла этих самых простых вещей? Может быть оттого, что я формулировал иначе, чем сфомулировано в учебнике, к которому она привыкла?

И вот наконец уничтожающий удар! Теперь она доказывает, что я — субъективный идеалист (до сих пор она го-

ворила о субъективизме только в общем смысле). Как это делается? Она берет разительный пример из моей же книги. Она цитирует: «Для микродраматики специфично то, что она выявляется не через игру, а через киноаппарат». Я осмелился это написать, и это чистейший «субъективный идеализм». Отсюда она выводит: «Это неверно: киноаппарат создает драматику, только приближаясь к конкретному человеческому лицу».

Бедная! Ей не повезло. Она по-своему прочла фразу, которая выхвачена из контекста и не имеет поэтому смысла. Если бы она прочла дальше, она бы сама заметила, что эта глава не содержит никакой философии — ни идеалистической, ни материалистической, а является только описанием распространенного в практике режиссерско-технического метода, и, только выхваченная из текста, она звучит так мистически-философски.

О том, что микродраматика воздействует иногда не благодаря игре, а благодаря аппарату, означает, как выясняется из последующих положений, только то, что иногда в сцену, где люди и лица по определенной причине совершенно неподвижны, режиссер может внести движение и тревогу тем, что он двигает камеру и переходит от одного лица на другое.

Об этом факте из практики я сообщаю просто, без комментариев. Где вы находите здесь субъективный идеализм?

Россоловская «разоблачила» меня как раз этим местом книги. Это ее уровень. Это ее методы. Нужно ли продолжать перечислять ошибки, которые она нашла в «Духе фильмы»?

Мне бы хотелось сказать еще только несколько слов по поводу ее заключения.

Россоловская утверждает, что я — реакционный, субъективный идеалист (ее аргументы нам уже знакомы). Она пишет: «Общая посылка неокантианцев и махистов — мир есть наше ощущение — перенесена Балашем в эстетику кинематографии так: искусство кино есть субъективное ощущение мира художником».

Большая часть моей книги посвящена борьбе с субъективизмом... Все, что я пишу о субъективных установках, все, что я пишу об абсолютном и об интеллектуальном кино, направлено против субъективизма. Но я утверждаю (и об этом знает каждый образованный человек) следующее: камера не механически копирует объективный мир в фильме, и в каждом кадре проявляется также субъективизм художника в той манере, с которой он изображает объективный мир. Новое содержание моей книги состоит только в том, что я очень конкретно и точно описываю, каким образом может выявиться в изображении художника его субъективизм, т. е. его классовая идеология и его личный стиль.

Усмотреть субъективизм в этих моих исследованиях может только человек, который выступает не против формализма, а против самой формы, не против субъективизма, а против личного творческого стиля, т. е. против искусства.

На той критике Блеймана, которую он дает моей первой теоретической книге — «Видимый человек», я не хочу долго задерживаться. Характерно для этой части его работы утверждение, что в этой книге кино впервые признается искусством, и тут же он говорит, что книга не носит исследовательского характера. Но разве не он сам только что сказал, что эта книга якобы открыла что-то совсем новое и немаловажное— именно новое искусство, которое здесь определяется впервые (и делает кино самостоятельным от театра). Блейман утверждает, что «Видимый человек» был программой европейских экспрессионистов. Из этого очевидно надо сделать вывод, что теоретическому открытию киноискусства мы должны быть благодарны экспрессионизму. Это конечно неверно. Наоборот, уже в первой книге я начал борьбу против экспрессионистов анализом «Калигари» и картины Асты Нильсен «Дух земли».

На таком ошибочном изображении книги Блейман строит почти всю свою критику. С такого же суждения начинает он критику «Дух фильмы». Он утверждает, что и эта книга является программой, даже полемической «декларацией» определенной, уже не существующей группы советских кинематографистов. Поэтому книга «запоздала».

Показательно то, что он опять начинает с категории «программа». Этим он может скомпрометировать всю книгу одним штампом, и ему не нужно входить в детали.

Что за программа? Какая группа? И почему «запоздала»? Об этом в таинственных намеках пока не говорится ни слова.

Мне нужно утверждения Блеймана не только оценить, но и проанализировать (как он сам этого требует).

Я утверждаю, что Блейман дает неверное освещение моей книги, когда он говорит о том, что она является полемической программой и декларацией одной группы.

«Дух фильмы» на 80 процентов — историко-описательное произведение. Оно начинается с социологического культурно-исторического описания и объяснения возникновения киноискусства в Америке. Моя социология может быть правильной или неправильной. Но как она может быть полемической программой одной группы кинематографистов? Мое историческое изображение может быть верным или неверным. Но как может изображение истории (которое делается впервые) опоздать?

В дальнейшей и большей части книги я описываю по порядку все технические и выразительные формы кино, какие мне известны, все обычные виды их применения; я описываю все их обычные воздействия; я даю лексикон и грамматику до сих пор употреблявшегося языка кино, описывая исторически, не критикуя. Вопрос какого-нибудь особого направления, особого стиля художественной программы здесь и не может быть затронут.

Когда может «запоздать» лексикон? Только тогда, когда появляется новый, исправленный и дополненный. Есть ли у нас такой?

Свою точку зрения я высказываю в книге тогда, когда изображаю тенденции развития буржуазной кинематографии.

Моя точка зрения направлена против формализма «Авангарда», против субъективизма сюрреалистов, против буржуазного реализма мелочей и целиком за социалистический реализм советских картин.

Если иным из моих критиков казалось, что они нашли в некоторых формулировках книги бессознательные элементы формализма или субъективизма, то с ними еще можно было бы поспорить. Но если хладнокровно утверждают, что вся книга является полемической (следовательно сознательной) программой и декларацией бывшей группы формалистов и следовательно не нужна, то это больше чем ошибка.

М. Блейман утверждает дальше, что в книге «Видимый человек» я даю, как Делюк, каталог явлений, годящихся для кинематографии. Он конечно не понял и действительно простую книгу Делюка «Фотогения» (если он вообще читал ее!). Делюк говорит не о предметах, годящихся или не годящихся для кино, а об известных зрительных свойствах, которые в фотогении действуют хорошо или дурно, и демонстрирует эти свойства на предметах.

Я же вообще ни одного слова не говорю о том, годятся или не годятся для кинематографии те или иные мотивы.

Это не помешало Блейману. Он легко находит выход и говорит: «Балаш делает то же самое с другой точки зрения». «Вместо цилиндра Делюка Балаш вставляет в свой каталог лицо Лилиан Гиш, т. е. психологическое выражение лица».

В какой каталог? Действительно я анализирую в «Видимом человеке» мимику как возможность для кино выражать также психологическую и лирическую глубину. Одна возможность из тысячи! Где вы найдете здесь каталог? И каким образом вытекает из этого анализа мой якобы «лозунг», что кино вообще лирическое искусство?

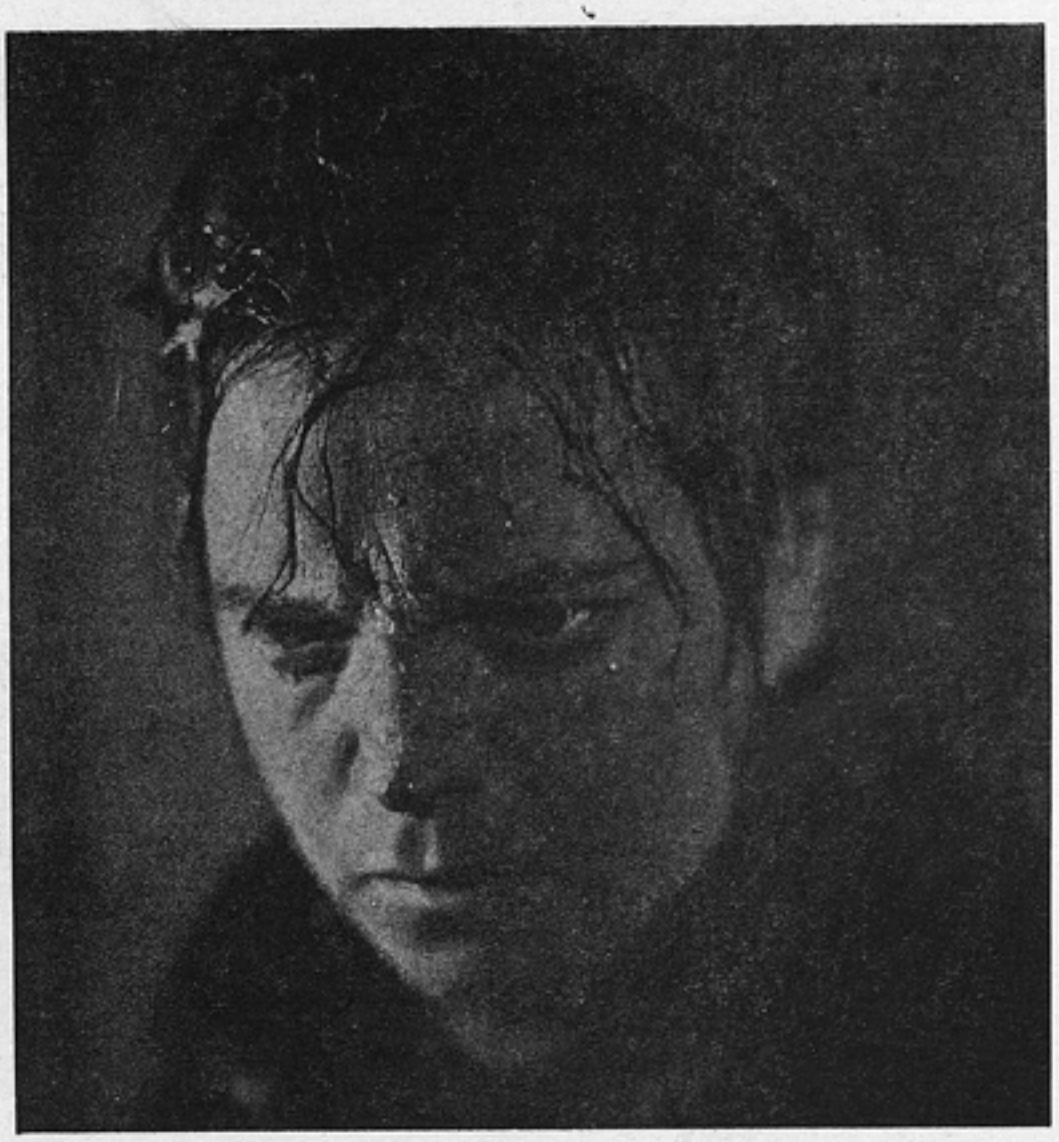
Эти неверные утверждения о «Видимом человеке» он хочет протащить и в свою критику «Духа фильмы». Правда, он осторожно прикрывается фразой, что «внешне новая работа не имеет ничего общего с этим лирическим лозунгом». Это значит, что «внутренне» все же общее имеется? Где? Блейман утверждает опять совершенно спокойно: «Специфичность искусства Балаш видит в ограничении участка человеческой деятельности, подлежащего выражению в этом искусстве».

И чем он доказывает это?

1. Тем, что я говорю, что среди тысячи выразительных возможностей кинематография имеет также микрофизиономию, где аппарат показывает и самые скрытые черты лица.

2. Тем, что я говорю, что цветное кино с помощью движения красок откроет нам новый мир, покажет нам также новые мимические выражения лица.

«СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО». Сценарий Н. Янушкевич и Н. Экка. Режиссер Н. Экк. Цветооператор Ф. Проворов. Межрабпомфильм. На фото: вверху — арт. Максимова в роли работницы; внизу — В. Ивашева в роли Груни и арт. А. Корсаков в роли мастера



3. Тем, что я говорю, что звуковой фильм будет способен вызывать шумами и звуками тонкие лирические настроения.

Для своих доказательств Блейман смог выбрать из моей книги эти три места. В книге 200 страниц. Но эти три фразы доказывают для него, что лозунг в с е й к н и г и таков: кино есть лирико-психологическое искусство! (Между прочим можно было бы спросить, разве эти три утверждения — неправильны?)

Дальше новая атака. Так как Блейман не находит недостатков в том, что я написал, он упрекает меня, что я не написал того, что нужно: «Устанавливая возможности кинематографической выразительности, Балаш не интересуется проблемой специфической образности кино».

Независимо от того, что специфические возможности кинематографической выразительности глубоко и диалектически связаны со специфическим оформлением, может быть Блейман разрешит мне писать о том, о чем м н е хочется? Я хочу сначала изучить самый язык и только тогда исследовать, что можно им выразить.

Блейман доказывает, что Бела Балаш — формалист!

В главе о сценарии я говорю о том, что выразительные формы кино, так же как и всякого другого искусства, могут иметь то или иное влияние на выбор и оформление сюжета. Например, десятилетний мальчик тотчас же понял, что ландшафт не очень подходит для темы скульптора. Четырнадцатилетний уже правильно понимает, что есть сюжеты, которые больше подходят для романа, чем для кинокартины или для пьесы. Каждое новое искусство приносит также новые виды сюжетов именно благодаря специфическим возможностям их форм. Эту для каждого образованного человека понятную истину, которую я излагаю в главе о киносценарии, Блейман формулирует так: «По мнению Балаша специфика выразительности рождает содержание искусства. Вместо отражения действительности искусство выражает самого себя».

Теперь уже всем ясно, что я даже технические, основные формы кино, как перемена плана и ракурса, вывожу из идеологии американского монополистического капитала. Итак, ф о р м а и з с о д е р ж а н и я! Блейман не заметил, что в той же главе о сценарии (на странице 80) написано и даже в разрядку: «Лишь по мере тематического углубления кинематограф и формально стал возвышаться до подлинного искусства. И он никогда не сумеет формально подняться еще выше, если не будет повышаться тематически».

Достаточно ли это ясно? Но ведь очень показательно, что для подобного критика достаточно заговорить о форме, чтобы быть обвиненным в формализме.

На мое утверждение факта, что театр разыгрывает не только пьесу, но и использует сценическую площадку как инструмент, ставя перед сценой, режиссерами и актерами новые задачи, Блейман возражает: «По этому принципу в оркестре инструменты должны были бы выражать кроме нот и свои собственные возможности».

Блейман наверное удивится, если я отвечу ему: «Конечно!» Не в том смысле, что инструменты играют что-то иное, что написано нотами, но в том смысле, что хорошие ноты уж так написаны, что они дают возможность инструментам выявить свои особые и лучшие эффекты. Каждый, кто имеет хоть малейшее отношение к искусству, знает, что хорошая вещь для скрипки написана так, что скрипка «может в ней жить», как выражаются музыканты. Как известно, каждый скрипичный концерт имеет каденцию, где оркестр перестает играть, а виртуоз может заставить скрипку звучать, говорить. Но то, о чем говорит скрипка, уже написал композитор, который понимает ее язык. Бах писал специальные произведения для органа. Шопен, Лист и Рахманинов умели извлечь из рояля его специфическое воздействие, а шумановские концерты для рояля почти никто не играет, потому что этот большой композитор не сумел заставить рояль говорить на присущем ему одному языке.

Эта глупая абстрактная, чуждая искусству боязнь законов форм материала привела к тому, что существуют профессиональные критики, которые не знают, что на каждое искусство влияет материал, на котором оно работает.

Блейман был, очевидно, очень смущен, когда на съезде писателей тов. Бухарин говорил о «магии слова». Такой формализм! Но может быть он не знает, что резьба по дереву имеет иные формы стиля, чем формы бронзы или мраморной статуи, потому что дерево диктует свои законы.

Чувство материала — одно из высших дарований художника и одно из необходимейших дарований теоретика. Но не единственное! И нельзя выводить из этого дарования формализм даже тогда, если теоретик ставит перед собой скромную задачу разрешить вопрос и написать о нем особую книгу: «Как данный материал влияет на формы данного искусства?» Особенно это нельзя сделать тогда, когда теоретик начинает с того, что даже выбор материала имеет идеологические, т. е. внутренние, причины.

Блейман чувствует себя обязанным защитить тов. Эйзенштейна от меня. Я убежден, что тов. Эйзенштейн не рад такой защите. Блейман «доказывает» своим, теперь уже известным способом, что Балаш ничего не понял в идее интеллектуального кино. Я прошу разрешения у читателя освободить меня от возражения на это, так как мне бы не хотелось вовлекать Эйзенштейна в дискуссию, которая должна вестись на низком уровне.

Помещенная в девятом номере журнала «Советское кино» обширная статья тов. М и х а й л о в а не является обычной рецензией на книгу. Это серьезная самостоятельная работа о вопросах теории кинематографии, и моя книга была для тов. Михайлова лишь поводом для написания этой статьи. Но несмотря на это, автор разбирает мою работу с такой научной и методической подробностью и добросовестностью, что уже одно это я считаю хорошей оценкой книги и. благодарю за нее.

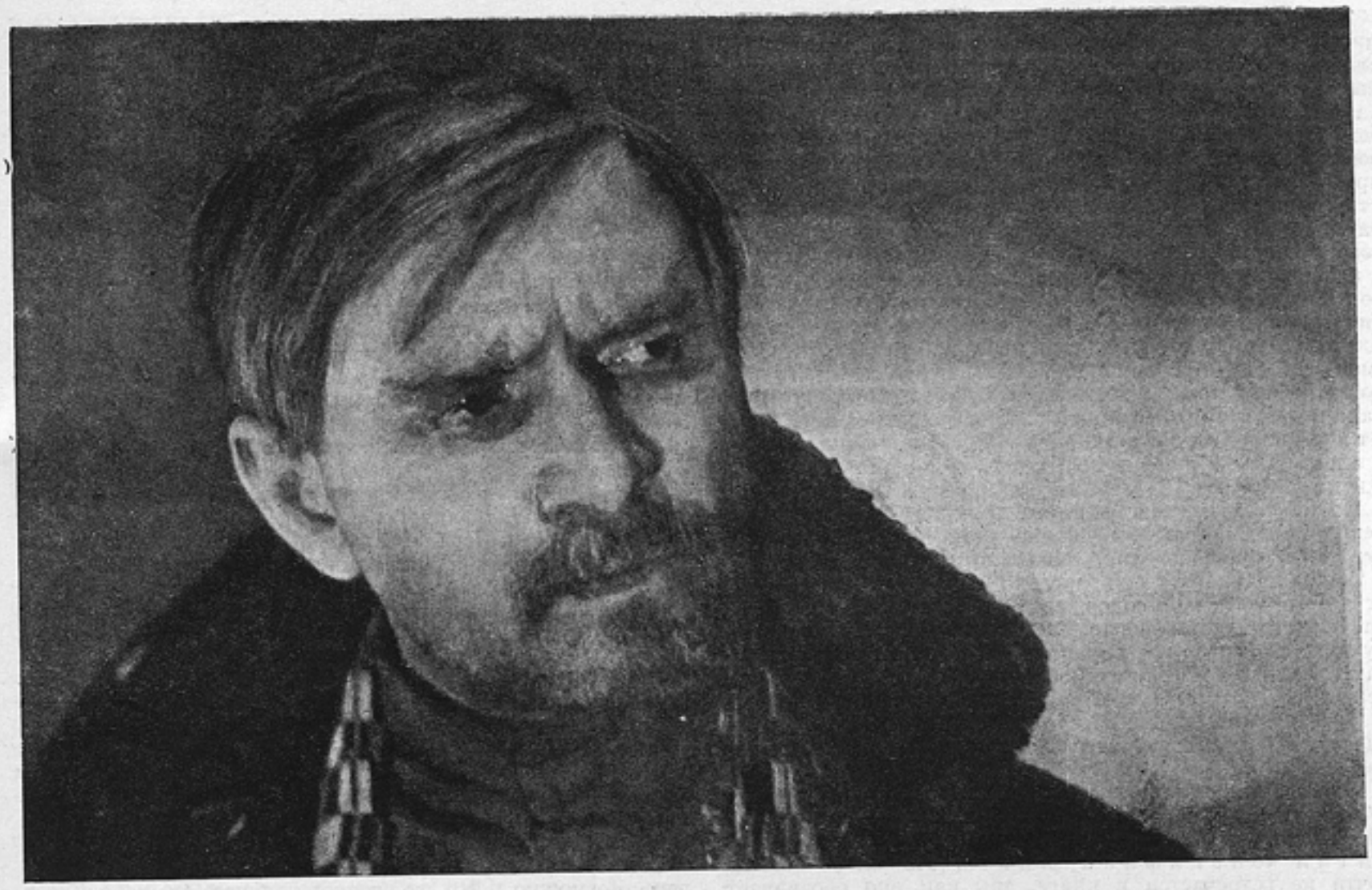
Тов. Михайлов разбирает мою первую теоретическую книгу «Видимый человек», затем останавливается на немецком издании «Духа фильмы», вышедшем в 1930 г. Он следит за моим идеологическим развитием и замечает, что это развитие идет в правильном направлении, в направлении марксизма-ленинизма. Этого мне достаточно. Ведь я еще продолжаю работать и благодарен товарищам за помощь, если они в своей критике останавливаются на моих действительных ошибках, а не приписывают книге ошибок, не существующих.

В третьей части своей статьи тов. Михайлов резюмирует свои возражения и отмечает недостатки книги. Несмотря на то что Балаш осваивает постепенно марксистско-ленинское учение, говорит тов. Михайлов, в «Духе фильмы» имеются еще следы «формально-социалистического» метода, и отсюда вытекает проводимый им метод анализа формы как основного начала в искусстве, выведение идеологии из формы, переоценка субъективного момента и некритическое (или недостаточно критическое) отношение к «интеллектуальному» и «абсолютному» кино.

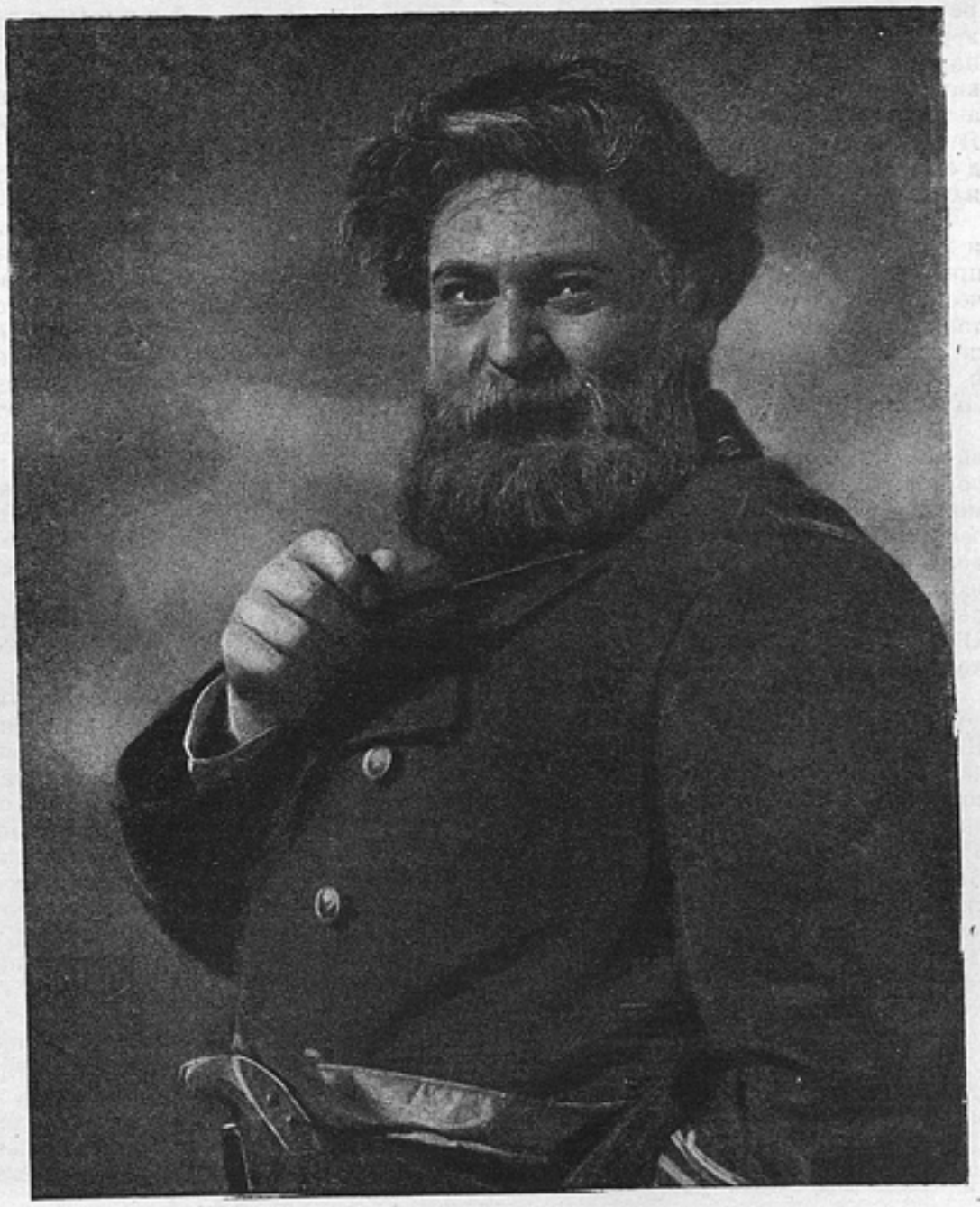
Из этих трех возражений, которые тов. Михайлов считает основными, должен признать первое и второе. Но не потому, что я в то время, когда писал книгу, стоял на точке зрения, критикуемой им, а только потому, что цитаты, которые приводит тов. Михайлов, действительно создают такое впечатление. Это вытекает из неточных формулировок. Основная ошибка моей книги — ее слишком афористический стиль. Благодаря ему возникают ложно понимаемые формулировки, недостаточно ясно выверенные заключения, которые поэтому кажутся неубедительными и бессистемными.

Я считаю, что во многих главах имеются налицо и система и метод, настоящий диалектически-материалистический метод, но его не видно, потому что стиль — не научен. Это отрывочный, афористический, «литературный» стиль. Это было мной сделано совершенно сознательно. Я не хотел писать книги, научной по своей внешней форме, а хотел завоевать этой книгой широкую публику. Это было смелой попыткой, которая, как я вижу теперь, не совсем удалась. Лишившись научного стиля, моя работа потеряла научную точность, силу убедительности. Чтобы доказать, что я думал совсем иначе, чем это было понято из многих мест книги, мне пришлось бы теперь дать особые комментарии (что однако не должно звучать как извинение для тех критиков, о которых я говорю, что они не хотели или не сумели прочесть).

Из этого стиля (а не из моей философской позиции) следуют слишком резкие акценты, которые создают впечатление преувеличений. В первой книге они частично имели место оттого, что книга «Видимый человек» была боевым произведением, направленным против той чопорной академической эстетики, которая считала кино вульгаризацией литературы, потому что она искала в нем только литературных качеств и не признавала специфических ценностей этого нового искусства. Вот почему я слишком подчеркивал, акцентировал это «нелитературное» значение кино.



«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ». Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Власов. Мосфильм. На фото: засл. арт. Н. Плотников в роли Степана Климова



«ЗОРИ ПАРИЖА». Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: засл. арт. В. Станицын в роли Шнайпера

Такое подчеркивание возникло в «Духе фильмы» также и благодаря ограничению материала. Тот факт, что я в своей книге занят почти исключительно специфически выразительными формами кинематографии, создает впечатление, что я считаю эти формы за единственно существенное и за начало искусства. Я же ограничился просто возможностью сказать то, о чем я знаю, то, что я мог конкретно анализировать, то, что может быть применено практически. Я говорил так, чтобы мне не нужно было ограничиваться повторением общеизвестных цитат. Вот почему я не набросал более общих и более глубоких проблем и не затронул глубоких философских вопросов искусства, вот почему я написал скорее грамматику, чем поэтику кино. Ведь мои знания еще недостаточны, ведь мои подготовительные работы еще не настолько полны, чтобы я смог в общие проблемы включить что-то действительно новое, конкретное, практически нужное. Поэтому я ограничиваю тему своей книги главным образом воздействующей психологией специфически кинематографических, выразительных форм.

Но, как я вижу теперь, книга приняла благодаря этому неправильный «ракурс». Только так я могу объяснить первое возражение тов. Михайлова.

Тов. Михайлов утверждает, что я вижу «начало» искусства в форме, а не в содержании, т. е. в сюжете. Он упрекает меня в «формалистической» ошибке видеть специфику кино только в ракурсе, плане и монтаже, хотя, как он сам правильно замечает, в кино и сюжет, и игра, и характер взятой натуры и т. д. уже несут в себе специфику.

Конечно, это верно. Настолько верно, что в главе о сценарии я посвящаю несколько страниц специфике сюжета.

Но тов. Михайлов не обратил внимания на то, что в той главе, где я говорю о ракурсе, плане и монтаже, как об основных формах, я ни разу не применяю понятия «специфика кино» (это слово вообще почти не встречается в книге, так как оно обозначает общие, неконкретные понятия). Глава, о которой идет речь, называется «Творческий киноаппарат». Там я совершенно определенно ставлю вопросы: отчего «киноаппарат не только копирует, а создает сам (а не из действительности)? Отчего он не механически воспроизводит, а творит, передавая намерения и понимания режиссера? Я говорю там следовательно совершенно определенно и исключительно о зрительном образе, а не о специфике киноискусства вообще.

На этот вопрос я отвечаю совершенно отчетливо: план и ракурс — это то, что дает не только механическое воспроизведение предмета, а то, что может выявить творческий замысел художника. Дальше я ставлю вопрос также отчетливо: «Отчего я не могу увидеть в ателье, если я даже буду присутствовать при всех съемках, то, что я впервые увижу на экране»? И я отвечаю: «Монтаж». Ответ правилен.

Я не «забыл», что и сюжет имеет свою специфику. Но, во-первых, в этой главе речь шла только о зрительном образе. И во-вторых, если тов. Михайлов говорит, что монтаж имеется уже в сценарии, то я могу возразить ему, основываясь на практике, что ни один режиссер не удовольствовался бы этим монтажом сценария, этим монтажом, записанным до съемки. Режиссер должен просмотреть готовые кадры и сотню раз проверить их воздействие, если он хочет создать между ними живой зрительный контакт.

Однако хороший киносценарий уже действительно должен быть обдуман как монтаж. Это его специфика. Но почему специфический киносюжет должен быть иным, чем специфический роман или театральный сюжет?— Потому что он должен приспосабливаться к особым условиям кино. К каким условиям? Конечно, он должен приспосабливаться к формальным условиям кино. Например, сюжет должен считаться с тем фактом, что кинолента не должна превышать 3000 метров, а также с тем, что фильм в первую очередь воздействует своим зрительным впечатлением, а зрительные впечатления достигаются планом, ракурсом, монтажом. Сценарист, который не знает этих формальных условий, всегда останется дилетантом и никогда не сможет написать пригодного, т. е. «специфического», сюжета. Это значит, что специфические формы кино определяют специфические формы сюжета.

Тов. Михайлов сам это чувствует. Вот что он пишет, дискутируя со мной: «Специфические элементы киноискусства содержатся уже в сценарной заявке, если она отвечает требованиям кино».

Совершенно правильно. Но каковы же требования кино? Это именно определенные формальные требования, которые были уже до сценария и которые должны быть знакомы сценаристу. Скульптор должен знать, что гамма красок пейзажа не есть его тема, потому что она не отвечает формальным условиям его искусства. Установить этот факт — не значит вдаваться в формализм.

Тов. Михайлов пишет: «Специфика фильма начинается с перевода темы в рамки кинематографического сюжета».

Итак, дискуссия ведется из-за слова «начинается». Тов. Михайлов говорит, что тема переводится в рамки кинематографии. Верно. Но не должны ли были эти «рамки» существовать раньше? Куда и как сценарист должен переводить свою тему, если ему незнакомы «рамки» (т. е. особые формы кинематографии)? Утверждаю ли я снова, что форма определяет содержание? — Нет!

Теперь я хочу совершенно точно (а не афористически, как я делал это в своей книге) изобразить диалектическое взаимодействие между содержанием и формой так, как понимаю это я. Нужно наконец выяснить, защищаю ли я своей книгой формалистическую точку зрения.

1. Сперва конечно содержание, из которого рождается форма. Но не сюжет. Ведь сюжет, как правильно отметил тов. Михайлов, уже несет в себе специфику, считаясь с уже существующими формальными условиями. Итак, сюжет—не есть начало. Но и эти уже существующие формальные условия тоже не являются началом, возникли ли они из особого содержания, а именно из особой идеологии.

Поэтому, начиная свою книгу, я пытаюсь вывести особые, новые оптические выразительные формы кинематографии в Америке из идеологии молодого американского монополистического капитала.

Тов. Михайлов говорит, что этот вывод — не убедителен. Возможно. Но во всяком случае он доказывает одно: что я считал необходимым вывести формы из идеологии, т. е. из содержания. Следовательно я не стою на идеалистически-формальной точке зрения.

2. Затем я показываю, каким образом эти из идеологии возникшие формы (перемена плана, ракурс, монтаж) являются одновременно содержанием и что они пусты, если остаются только формами (в главе о плане и ракурсе).

3. Я показываю диалектическое обратное действие этих общих форм на содержание. Я показываю те рамки, о которых говорит тов. Михайлов и которые определяют специфику сюжета и даже темы (в главе о сценарии).

4. Я показываю второе диалектическое обратное действие содержания опять-таки на форму. Хотя общая форма кино и имеет влияние на выбор сюжета, но все же, если сюжет уже выбран, то на следующей стадии сюжет имеет последнее и решающее воздействие на конкретную форму произведения. Например, тот факт, что в кино вообще есть монтаж, влияет на выбор и композицию сюжета (итак, на этой стадии форма определяет содержание). Но на следующей стадии сюжет будет определять, каковым должен быть монтаж в этом конкретном случае. Следовательно в конце, как и в начале, опять содержание определяет форму. В схеме это диалектическое обратное действие может быть выражено так:

Идеология определяет общую форму (первая стадия: из содержания вытекает форма).

Общая форма влияет на выбор и построение сюжета (вторая стадия: форма влияет на содержание).

Выбранный сюжет определяет окончательную конкретную форму данного произведения (третья стадия: опять содержание влияет на форму).

Недостаточная подробность и недостаточно научная точность моего стиля привели и к другим недоразумениям в статье тов. Михайлова.

Недоразумение и то, что я якобы утверждаю, что все другие искусства, кроме кино, были «докапиталистическими».

Конечно, этого я никогда не утверждаю. Единственное, что я утверждаю,— это то, что основные формы театра, живописи, скульптуры, музыки и т. п. возникли до капиталистического времени. Но это не значит, что с тех пор эти искусства не подвергались изменениям. Конечно они всегда принимали идеологическое содержание

того общества и той эпохи, к которым они принадлежали. И конечно под влиянием нового содержания менялась всегда и форма.

Но так как новое содержание возникало раньше и так как оно должно было преобразовать сперва старую форму, изменение формы всегда наступало только после изменения содержания. Часто это случалось не сразу и очень медленно. И часто формы относятся к более старой идеологии, чем содержание.

И хотя формы этих искусств конечно со временем принимают все новый характер, живопись все же остается живописью, и театр остается театром.

Я утверждаю, что американская кинематография, не связанная с традициями унаследованных форм, а создавшая новые формы непосредственно из своего буржуазного содержания, выражает буржуазное содержание, т.е. буржуазную идеологию, полнее, чем перенятые ею хотя бы даже измененные формы более старых искусств.

Идеология киносюжета не выразит идеологии данного класса и времени совершеннее, чем идеология театрального сюжета, но форма кинематографии выражает ее полнее, чем форма театра.

Тов. Михайлов поверит мне, если я ему скажу, что знаю о существовании живописи во всех известных нам общественных формах. Но несмотря на ее изменения как по содержанию, так и по форме картины все же останутся картинами, висячими на стенах. В кино формальное изменение зрительного искусства могло лишь оттого быть таким радикальным, что оно явилось технически новым искусством. Но «Техника приходит, когда она нужна»,— так озаглавлена одна из глав моей книги, в которой я указываю, что и изобретение кинематографии имело и идеологические причины и экономические.

И когда тов. Михайлов возражает мне, что и в живописи имеется ракурс и что это следовательно не является спецификой кино, то это опять-таки недоразумение.

Конечно каждая картина имеет один определенный ракурс (есть даже картины, которые имеют несколько стабильных ракурсов). И сцена с точки зрения отдельного зрителя имеет ракурс, но ракурс случайный, зависящий от билета и не изменяющийся за весь вечер. Но то, на что я указываю в своей книге как на нечто радикально новое, есть постоянная перемена ракурса. Одна из основных мыслей книги—та мысль, что в этой движущейся перемене и заключается естественная специфика кинематографии.

Недоразумение возникает и тогда, когда говорят, что я стою на той точке зрения, что искусство не есть отражение, а какая-то «реорганизация» реальной действительности. На это я возражу. В этом пункте я стою на той же платформе, что и тов. Михайлов. Я понимаю так: искусство есть отражение действительности, но зеркало (т. е. сознание художника) имеет различные формы и дает поэтому различные отражения. Но и это зеркало—всегда только часть той же реальной действительности, и его различные формы обусловлены временем, местом и классовой принадлежностью художника.

То, что могли возникнуть такие недоразумения, — моя ошибка. Это все вытекает, повторяю, из нестрого научного метода и афористического стиля книги, который привел меня к неточным формулировкам.

Так, например, тов. Михайлов прав, возражая на мою формулировку отношения между стилем и кадром, стилем и мотивом. Но он преувеличивает мою ошибку, сравнивая ее с ошибками Иоффе. Ведь я не считаю, что «ракурс есть причина стиля». Непосредственно механический стиль картины зависит от того, как водить кистью. Но нельзя понимать это буквально: ведь художник, а не кисть создает стиль.

Цитаты, которые приведены тов. Михайловым со стр. 53, 57, 58 моей книги, действительно создают впечатление формалистических, и мне непременно придется их перерабатывать. Тов. Михайлов прав, говоря, что я недостаточно решительно критикую прежнюю позицию Эйзенштейна и «абсолютное» кино.

В целом же подробная и добросовестная статья тов. Михайлова меня очень успокоила. Я понял, что существенные ошибки книги вытекают не из мыслей, а из неточных формулировок и частично из неверной перспективы, явившейся результатом того, что я главным образом был занят проблемой формы. Но я думаю, что из-за этого меня не стоит зачислять в формалисты.

Мы не должны забывать, что форма и стиль остаются важными элементами и в социалистическом реализме. Выявить их настоящую функцию — вот задача моих ближайших теоретических работ. Но они не только должны иметь значение для теоретика, они также должны дать толчок художнику. Они вытекают у меня из практики моего искусства. На более высокой ступени они должны опять стать искусством.

Тов. Михайлов заканчивает свою статью так:

«Будем надеяться, что в дальнейшем этот вклад с точки зрения марксистской эстетики и истории кино окажется еще более значительным и бесспорным».

Мне бы хотелось не разочаровать его в этой надежде. Я продолжаю работать и всегда буду благодарен тем товарищам, которые, действительно работая марксистско-ленинским методом, помогут мне своей критикой.

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ». Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Власов. Мосфильм. На фото: засл. арт. В. Марецкая в роли Вари и арт. Соловьев в роли Андрейки

ИТОГИ ДИСКУССИИ О „ДУХЕ ФИЛЬМЫ“

И. ВАЙСФЕЛЬД

Книга Бела Балаша и отклики на нее подняли важнейшие вопросы искусства кино: о его «духе», сущности, стиле, технологических особенностях. Эти вопросы приобретают особое значение теперь, в период расцвета звукового кино, роста советской кинематографии, укрепления позиций социалистического реализма.

Правда, дискуссия по «Духу фильмы» не лишена была и наносных явлений. Кто-то из критиков договорился, например, до того, что Б. Балаш — «последовательный сенсуалист». С завидной хронологической точностью сообщалось, что «Дух фильмы» «отбрасывает нас к реакционной философии семидесятых и девяностых (?) годов прошлого века». Под давлением этих обстоятельств Б. Балашу досталась, повидимому, участь того француза, который в ответ на обвинение его в краже собора Парижской богоматери, якобы унесенного им в кармане, пустился наутек.

В результате «сенсуалисты» и «реакционеры семидесятых годов» оказались найденными, а коренные вопросы, волнующие и автора книги и ее читателей, остались неразобранными.

Художественная практика советского и мирового киноискусства настолько богата фактами и событиями, настолько значительны происходящие в нем сдвиги, настолько остры и животрепещущи вопросы, которые разбирает Б. Балаш в своем «Духе фильмы», что возникает потребность не в одной книге и статье, посвященной этим вопросам.

Книга Б. Балаша посвящена языку кино, его грамматике.

«Благодаря чему кино приобретает свой особый язык?»— спрашивает Б. Балаш. И отвечает: «Благодаря крупному плану. Благодаря ракурсу. Благодаря монтажу» (стр. 20).

В ответ на убедительную критику тов. Михайлова, показавшего ограниченность и поверхностность такого определения специфики искусства, Б. Балаш заявляет: я не определял этой формулировкой специфику кино, я говорю только о зрительном образе и о том, что я впервые вижу на экране.

Согласимся в этом с Б. Балашем. Предположим, что каждый исследователь может ограничивать свой материал так, как он сочтет целесообразным. Мы примем предложенное Балашем ограничение вопроса и допустим, что крупный план, ракурс и монтаж — это лишь отдельные особенности, свойственные только киноискусству. Однако мы в праве интересоваться, насколько значительна роль этих элементов для определения «духа» фильма, его сущности.

Крупный план, открытый Гриффитсом, сыграл большую роль в истории кино. Он способствовал избавлению кино от театральщины, от характера движущейся репродукции. Раньше фильм состоял из немногих планов. С появлением крупного плана фильмы сделались многокадровыми. Процесс «кинематографизирования» актерской работы театральных актеров, происходивший с неизбежностью, еще более усилился.

Использование крупного плана и детали (яркие примеры которого приводит Б. Балаш), имевшее прогрессивное значение, впоследствии начало приобретать самодовлеющий формалистический характер. К сожалению, это относилось и к нашим советским фильмам. Возможности, открывшиеся крупным планом, использовывались для утверждения теории типажа, безгеройного фильма, монтажа абстрактных кадров по принципу их внешней выразительности, для утверждения вещности и метафоричности. Эти отрицательные тенденции в использовании крупного плана сказались и в таких фильмах, как «Октябрь», «Арсенал», «Старое и новое». Теперь, с точки зрения исторической перспективы, эти ошибки формалистического толка делаются еще более очевидными. С приходом звукового кино функция крупного плана резко изменилась. Появилось больше общих и средних, к тому же длинных по метражу кадров. Крупный план все больше становился лишь дополнением, элементом добавочной акцентировки, но отнюдь не самодовлеющим моментом в кинематографическом произведении.

Большие неожиданности в «историю» крупного плана внесли появившиеся панорамирование с краном, съемки с движения, рир-проекция, съемки с рисованным фоном, макетная и т. д. Благодаря этим новым технологическим моментам звукового кино крупный план утратил прежнюю актуальность. Появились американские картины, построенные почти исключительно на средних планах. Советская картина — большого политического значения, содержательности, глубины, революционной романтики. «Мы из Кронштадта» не имеет деталей и крупных планов в собственном смысле этого слова. Сцены большой психологической нюансировки решаются вне зависимости от крупных планов (например, сцена затопления шахты в картине «Я люблю»).

«История» крупного плана как в немой период кино, так и в звуковой в особенности, с очевидностью показала, что сравнительно большой удельный вес в кинопроизведении крупного плана, какой он имел одно время, объяснялся его антитетичностью театральному зрелищу. Но крупный план не имеет прочного значения как один из краеугольных камней киноэстетики, как фундаментальный элемент «грамматики» кино. И уж, само собой разумеется, крупный план никогда не определял содержания кинопроизведения,его сюжета и стилевой направленности.

Б. Балаш рассматривает крупный план не в его исторической конкретности и развитии, а как устойчивый и едва ли не самый значительный элемент киноэстетики и киноязыка. Б. Балаш выдвигает теорию микродраматики, согласно которой драматичность и внутренняя психологичность фильма находятся в прямой зависимости от крупного плана. Крупный план, согласно Балашу, интенсифицирует психологическую и драматическую нагрузки кадра, определяя фабульное и сюжетное сложения фильма. Более того. Отвергая в других местах эти теории, здесь Балаш апологирует теорию типажа и безгеройного фильма. Дело здесь не в цитатах и формулировках, а во взглядах, которыми пронизан этот раздел книги. Для ясности можно привести такие утверждения Балаша:

«Чем яснее становится лицо благодаря близости его к нам, тем большее место занимает в фильме эта внутренняя драматичность». Далее крупный план фигурирует не как следствие нового содержания и нового сюжета, а как причина.

«Вместе с крупным планом некое измерение глубины получил и сам игровой сюжет и разворот самой фабулы». «Но чем насыщеннее становились отдельные элементы, тем большее место занимали они в фильме (речь идет о крупном плане — И. В.). Интенсивность вытеснила экстенсивность, и поэтому фабула современных фильмов должна была сильно упроститься».

«Нет сюжета, который действовал бы так раздражающе, так драматично, как это состояние, показанное вблизи, на крупных планах».

Эмпирическое наблюдение о действенности укрупнен-

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ». Сценарий Н. Погодина. Режиссер. Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. Мосфильм. На фото: засл. арт. Астангов в роли Кости-капитана и арт. Ермакович в роли Маргариты Ивановны

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. Мосфильм. На фото: засл. арт. М. Астангов в роли Кости-капитана и арт. В. Янукова в роли Соньки

ных деталей Балаш здесь обобщает как свойство, лежащее рядом с сюжетом или даже заменяющее его.

Наивно было бы предполагать, что найденное, например, Дзиганом в «Мы из Кронштадта» (неиспользование крупного плана) должно быть канонизировано. Своей картиной Дзиган только наиболее ярко показал и доказал, что «есть сюжет», который действует драматично кроме и вне крупного плана. Но «Мы из Кронштадта» отнюдь не отрицает крупный план как один из признаков киноискусства. Крупный план существует и будет существовать и при съемках с движения, панорамировании, дальнейшем совершенствовании звукового кино, не являясь при этом тем решающим моментом киноэстетики, который Б. Балаш упоминает среди трех важнейших — первым. Таково значение крупного плана.

Ракурс, как и крупный план, играет большую роль в построении кинопроизведения. Бесстрастное «лобовое» фотографирование вне зависимости от смыслового задания ставило бы кинематограф вне сферы искусства. Ракурс в комбинации с освещением (играющим, кстати, иногда еще большую роль, чем самый ракурс) дает эмоциональное решение смысловой задачи. Это понимание ракурса как одного из многочисленных средств выражения было однако искажено и фальсифицировано формалистами. Появились такие «ракурсы», которые не давали сколько-нибудь доступного для восприятия представления об объекте. Вместе с этой, с позволения сказать, «художественной» практикой (см. Родченко — в фотографии, Дзига Вертов — в кино, в живописи — ОСТ и т. д.) возникло и идеологическое обоснование трюкаческого формалистического использования ракурса: дворяне, они ездили преимущественно в колясках и бричках, у них и существовала только лобовая, по горизонтали, точка зрения; мы, люди современности, летающие на самолетах, проникающие в морские глубины, ездящие на автомобилях, имеем много самых неожиданных динамических точек зрения на объект.

Это обоснование оказало однако столь «динамическое» воздействие на практиков, что породило немало кинокартин, фотографий, живописных полотен, в которых существовали решительно все точки зрения, кроме понятной, элементарно доступной восприятию человеческого глаза.

В кино существовали однако менее причудливые и анекдотические формы использования ракурса. Речь идет об интеллектуальном кино.

В интеллектуальном кино ракурс сам по себе всегда должен был нести сложную смысловую нагрузку. За вещью — идея, символ. Картина превращалась в монтаж оголенных публицистически заостренных ассоциаций, приобретавших в конечном счете самодовлеющее значение. Благодаря этому утрачивалась настоящая, значительная, идейная подоснова произведения. На первый план выступали метафора, символ, «головное», логизированное, а не эмоциональное воздействие на зрителя. Без преувеличения можно сказать, что эта практика интеллектуального кино имела огромное влияние на наши творческие кадры. Эрмлер, Пырьев, «фэксы», Ржешевский, Виноградская— почти все режиссеры и сценаристы в той или иной степени подверглись «метафорическому» поветрию. Все эти товарищи теперь уже забыли свои прежние заблуждения. Кадр-метафора, кадр-символ не только не стал специфическим языком кино, он просто отмер, его более не существует как серьезного художественного явления.

Странным поэтому представляется та запальчивость, то увлечение, с которыми Б. Балаш провозглашает явление, ставшее уже по меньшей мере анахронизмом — сокровищницей кинематографа. Б. Балаш говорит о кадре-символе, кадре-метафоре как о самом актуальном и характерном. Примеры, которые приводятся в книге, выдают привязанности и вкусы ее автора, несмотря на внешнюю объективность и бесстрастность изложения. Б. Балаш приводит пример. В «Санкт-Петербурге» Пудовкина «мы видим военный совет—генералов и дипломатов. В ракурсе видны только груди с множеством орденов. И ни одной головы. Изобразительная метафора, которая имеет ясное и очевидное значение». Очевидность метафоры — бесспорна. Но ведь это не самое яркое место «Конца Санкт-Петербурга». Не за это ценится у нас Пудовкин. А как раз за те кадры, где кроме вещей видны и люди.

Для доказательства своей мысли Балаш далее приводит как положительный пример вещно-символические решения из «Октября» Эйзенштейна. Но ведь это — nonsens.

«Октябрь» оказался броском в одну сторону: от конкретной истории к «обобщенной» абстракции и неизбежному отсюда формальному искательству и изыску... Пресловутый «вещизм» «Октября» оказался данью натуралистическому началу».

Эти слова принадлежат Эйзенштейну [1].

С недоумением и досадой читаешь поэтому теоретические выводы Балаша, выблющиеся на столь непрочной основе.

«Киноаппарат, стало быть, — заключает Балаш главу о ракурсе, — своими ракурсами создает стиль в кино».

Теперь Балаш признает неправильность этой формулировки. Но ведь дело не только в словах, а в концепции, выводом из которой является этот тезис концепции, очень близкой «Поэтике кино» формалистов.

В главе о монтаже Балаш полемизирует с Эйзенштейном, критикует имеющиеся в его фильмах срывы и идеограмматичность в монтаже. Раздел так и называется: «Только без идеограмм». Но на других страницах этой же главы Балаш, в полном противоречии с предыдущим, увлекается ассоциативным монтажом, как в ракурсе — метафоричностью.

«Глубокая, прекрасная мысль» действует по мнению Балаша «с потрясающей силой» в эпизоде братания двух солдат с одинаковыми лицами (фильм «Обломок империи»). То же — перемежение кадров биржи и поля битвы у Пудовкина. Как неубедительно звучат оба эти примера, первый из которых — дань символике, второй — обнаженной агитационности.

Крайне робко Балаш пробует критиковать так называемый рубленый монтаж, перенесенный в советское кино из Америки (стр. 56). Рубленый монтаж заслуживает более острой и критической оценки. Кулешов, первый перенесший в советское кино американские принципы монтажа, говорит об этом с отчетливостью, достойной подражания:

«Мы в свое время были уверены, что американский монтаж во всех случаях воспитывает бодрость и энергию, необходимые для революционной борьбы, для бунта.

Мы футуристически понимали монтаж, а все отрицательные стороны его, связанные с буржуазной сущностью американских картин,мы прозевали «(К у л е ш о в. «Практика кинорежиссуры», стр. 15).

Нужно пожалеть, что Б. Балаш не проанализировал новых явлений в киносъемке, которые несут изменения и для монтажа. Съемка панорамой (с краном) не только пространственно объединяет объект, но и заставляет поновому монтировать. Последовательная комбинация общих, средних и крупных планов — эта книжная мудрость монтажа — претерпевает изменения, когда появляются планы, снятые с движения. В одном и том же кадре возникает и крупный, и средний, и общий, возникает многоплановое построение мизансцен, которое не может не оказать влияния на монтаж.Этих вопросов нельзя не касаться, если мы хотим серьезно проанализировать место монтажа в киноискусстве.

Что касается значения монтажа как определяющего «дух» киноэлемента, то здесь Балаш вряд ли разделяет взгляд формалистов, утверждавших первостепенность монтажа. Первостепенное значéние в искусстве имеет сама жизнь, отраженная и зафиксированная в к а д р е при помощи игры актеров. Познавательно эстетическое значение кинопроизведения тем выше, чем правдивее, ярче, глубже, всесторонне сама действительность отражена в сценарии и режиссерском решении образов и мизансцен. Монтаж, дополняя и обогащая заснятый материал, находится в прямой зависимости от сценария, воплощаемого в пластических и звуковых образах.

Впрочем Кулешов, автор теории монтажа и в прошлом глава формализма, пишет теперь на эти темы так:

«Я раньше считал и писал, что монтаж настолько важен для кинематографии, что все остальное — второстепенно... Дело в том, что киноматериал (выбор которого определяется идейной целеустремленностью художника) — это живой человек, работающий перед экраном, реальная жизнь, снимаемая для экрана. Этот материал настолько многообразен, настолько значителен и сложен, что механически противопоставлять его «киноспецифике» — монтажу — было совершенно неправильно. В этом была и творческая и политическая ошибка в моих работах прошлых лет». («К у л е ш о в. «Практика кинорежиссуры», стр. 7).

---

[1] «Про себя и вслух», Киногазета № 23.

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ». Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. Мосфильм. На фото: арт. Антонов в роли Васи-силача

Таково значение монтажа.

Ошибочность анализов всех трех элементов, из которых по мнению Балаша складывается «киноязык», проистекает из искусственного отрыва приемов от того, что ими выражается. В своей статье Балаш прямо заявляет: «Я хочу сначала изучить самый язык и только тогда исследовать, что можно им выразить».

Марксистско-ленинская эстетика изучает и будет изучать выразительные средства искусства, в том числе крупный план, ракурс, монтаж, но только как органический элемент того, «что им выражается». Это формалисты полагали, что приемы можно оторвать от содержания художественного произведения и что техника съемки — первичное, а художественный стиль и содержание искусства — производное. «В вопросе о том и другом стиле фильма решающее значение имеет характер съемки (планы, ракурс, освещение, диафрагмирование и т. д.) и тип монтажа» («Поэтика кино», 1927 г., статья Эйхенбаума).

Марксистская эстетика анализирует выразительные средства, но не как неизменное и закостенелое явление, а как развивающийся элемент стиля и содержания искусства.

Но «язык» Балаша — не только каталог приемов. Он содержит, как мы видели, и определенную эстетическую концепцию «духа» фильма, наделен определенной творческой целеустремленностью. В главе о социалистическом реализме Балашем естественно дается экстракт его взглядов, объединяющих разрозненные главы.

Полемизируя с символистами и приводя ряд бесспорных мыслей о социалистическом реализме, Балаш все же в конечном счете утверждает принципы, далекие от социалистического реализма.

Из высказываний Балаша естественно напрашивается вывод, что социалистический реализм — это символико-абстрактное искусство, ценное не идейно-познавательной значимостью, выраженной в образах, а смыслово-метафорической, агитационно-плакатной нагрузкой каждого, отдельно взятого кадра.

«Кадры и монтаж получают в этом случае символическую тенденцию. Не случайно, что символически значительное отображение действительности получило свое развитие впервые и в наивысшей форме именно в советском кино... Это явилось результатом социалистического реализма фильмов, воспроизводящих не только реальность целых фактов, но и реальность их взаимосвязей и значений». В качестве примеров Балаш далее приводит соответственные места из «Санкт-Петербурга», «Потомка Чингисхана» (эпизод урагана) Эйзенштейна. В картинах Пудовкина вновь взяты места, не актерски-смысловые, характерные для Пудовкина как для реалиста, а вещно-агитационные. В «Старом и новом» Эйзенштейна Балаш находит эпизод, не только творчески неудачный, но и по содержанию фальшивый — изображение в символических знаках признаков бюрократизма в советском аппарате.

«Если Эйзенштейн в «Генеральной линии» показывает канцелярию с чудовищно распухшими машинками, арифмометрами, штемпелями, то это реалистичнее, чем мог бы дать натурализм, ибо в этих кадрах Эйзенштейн помимо реальности факта канцелярии показывает еще реальность ее значения и действия, именно — бюрократизм» (стр. 190).

В самом деле: «На долю «Старого и нового» выпала другая крайность — густое натуралистическое письмо отдельных эпизодов, на которое распалась цельность вещи. Бык, сепаратор, водопады молока заслонили победное шествие социализма деревни и живых его носителей. Однако одна крайность без другой — не существует. Отсюда в «Старом и новом» — схематизм, приведший к политической ошибке».

Эта оценка «Старого и нового» принадлежит Эйзенштейну («Про себя и вслух», «Киногазета» № 23).

Так Балаш, анализируя приемы и обобщая свои взгляды, подчас защищает немарксистские, иногда прямо формалистические взгляды. И медвежью услугу Балашу оказывают те критики, которые, видя в «Духе фильмы» сенсуализм и прочие «измы», вместе с тем рекомендуют главы из книги, посвященные приемам «киноязыка», как «учебник для каждого режиссера и работника теории кино». Как будто дело заключается в распределении по главам отдельных ошибочных формулировок Балаша на философские темы: неточные формулировки можно заменить точными. Гораздо важнее то, что анализ самых приемов Балаш проводит в отрыве от познавательной роли искусства и его содержания, утверждает приемы мастерства, изжившие себя и далекие от творческих задач современности. Все это снижает значение той борьбы, которую Балаш пытается вести этой книгой со своими прошлыми формалистическими ошибками.

Анализ «приема искусства» в отрыве от содержания, от образной системы искусства всегда был характерной чертой формализма. В теории это обесценивало те исследовательские выводы, какие пытались делать формалисты, и превращало формалистические работы в каталог абстрактных приемов, ненужных, а порою вредных для художников. На практике это приводило к созданию произведений, чуждых искусству.

История дает нам примеры того, как создавался язык искусства. Пушкин — гениальный представитель той плеяды русских писателей, которая освободила родной язык от церковно-славянских наслоений и положил начало новой языковой культуре и стихосложению, созидал этот язык не путем комбинаций отвлеченных лингвинистических находок, а в процессе познания самой действительности. Его работы, не оценимые как произведения искусства и факты литературной культуры, сохранили и сохранят колоссальную познавательную ценность как произведения, доставляющие эстетическое наслаждение не одному поколению читателей. Как подходили к модернизированию языковой культуры, например, наши отечественные футуристы? — Путем «формотворчества». Путем создания абстракций. Вне и вопреки всему богатству действительности, вне и вопреки познавательной роли искусства. Поэтому-то футуризм породил Крученых, породил произведения, бессодержательные и ненужные читателю.

Это живое воплощение принципов: «Сначала создать самый язык, а потом — то, что им выражается». В живо-

писи эта же «теория» приема принесла Малевича, в скульптуре — Татлина. Но, как известно, не Малевич создал язык советской живописи и не Татлин — язык скульптуры.

В кино попытки создания языка кино как самодовлеющей категории принадлежат формалистам. Картины Кулешова, сценарии Шкловского в конечном счете не создали языка кино, потому что язык — только комбинация приемов и он не создается лабораторным путем. Он возникает и развивается в меру овладения художником материалом действительности, в процессе созидания произведений большого познавательного значения, идейной глубины. Не понимая этого, даже наиболее даровитые представители формализма не создали значительных произведений, их работы не определили путей развития советской кинематографии. Не из сценариев Шкловского и картин Кулешова складывался язык кино. Язык социалистического реализма в кино развивали «Броненосец Потемкин», «Мать», «Чапаев» — картины яркой эмоциональной формы, глубины содержания, большой познавательной силы, значительных человеческих образов.

Легенда о том, что формалистам исключительно принадлежит разработка проблемы форм в искусстве, по меньшей мере не основательна. Формализм видел в искусстве лишь иероглиф, символ, знак, «установку на способ выражения», а не живое познание действительности в ярких образах. Здесь — корни теории типажа и выразительного материала и связанное с этим отрицание актера; отсюда возникло превознесение монтажа как альфы и омеги кинематографа; определение сюжета как мотивировки приема; фетишизация технологически-ремесленных приемов как первопричины стиля и образного строя кино; канонизация немого кино и отрицание звукового, цветного, стереоскопического. Все эти основы «формотворчества» оказались неправильными и вредными. Но традиции формализма продолжают еще жить в среде творческих работников. Они находят свое отражение, как мы видим, и в кинотеории. Преодоление этих традиций, дальнейшая разработка марксистской теории киноискусства остается насущной задачей.

В статье о критике «Духа фильмы» Балаш разъясняет свои подлинные позиции и признает ряд ошибочных положений в своей книге (например, некритическое отношение к интеллектуальному кино). Мы потому вновь остановились на разборе ряда ошибок «Духа фильмы», что Балаш критикует свои ошибки недостаточно решительно и последовательно и стремится слишком многое объяснить «афористическим» стилем литературного изложения. Дело совсем не заключается в создании какой-то новой схемы взаимодействия формы и содержания в искусстве, как это пытается сделать Балаш. Недаром его схема сильно отдает схоластикой. Гораздо важнее — установить подлинные ошибки, вытекающие из недооценки образно-познавательной сущности искусства, чтобы быстрее их изжить.

Вся критика единодушно отметила значительность и интерес «Духа фильмы», острую наблюдательность ее автора, заметное стремление Балаша освободиться от традиций и ошибок формалистического толка. Но Балашу свойственна еще одна черта, немаловажная для исследователя, для марксиста. Балаш знает и главное любит искусство кино, стремится укрепить его авторитет, способствовать развитию стиля социалистического реализма. Это отличает Балаша от многих теоретиков из формалистов, которые относятся к кино ремесленнически, с фальшивым объективизмом и скепсисом.

Это еще раз обнадеживает, что Балаш создаст работы, которых ждет от него марксистско-ленинская теория.

«БОРЦЫ»

Режиссер Густав Вангенгейм. Оператор Б. Монастырский. Межрабпомфильм

О РЕАЛИСТИЧЕСКОМ СТИЛЕ В МУЗЫКЕ КИНО

М. ЧЕРЕМУХИН

Реализм как творческий метод учит художника мыслить образами действительности. Он имеет своей целью обобщение образа, создание образа-типа. Конкретность художественного языка обязательна для художника, работающего реалистически.

Язык наших лучших фильмов — конкретен. Он чужд какой-либо туманности, недоговоренности, неясности. Таковы «Чапаев», «Аэроград», «Мы из Кронштадта» и еще многие.

Кинорежиссер, стремящийся к реалистическим методам воздействия на зрителя-слушателя, привлекающий музыку для усиления художественного воздействия, для обогащения языка кино, должен требовать от композитора той же реалистической манеры художественного мышления.

Но он должен уметь потребовать этого; он должен поставить перед композитором задачу создания музыкального сценария фильма, который дал бы возможность реалистического мышления, мышления образами действительности в музыке.

Чем реалистичнее фильм, тем труднее задача композитора.

Музыка, если она не соответствует реалистической структуре фильма, правдивости его художественного языка, движется обычно либо в сторону плоско-иллюстративного (музыка моря в фильме «У самого синего моря»), либо в сторону абстракции (начало «Аэрограда»).

Как строится реалистический музыкальный образ в кино?

Никакая рецептура здесь конечно невозможна, но очевидно одно: музыкальный образ в кино должен возникать непосредственно из зрительного образа.

Сцепить в воображении зрителя-слушателя основные зрительные образы с музыкальными — вот главная задача композитора.

Зрительные восприятия все-таки в конечном счете больше музыкальных участвуют в создании кинопроизведения.

Поэтому задача сцепить музыкальные образы, нужные кинопроизведению, с образами экрана органически вытекает из природы кино как искусства, прежде всего зрительного, и может и должна быть разрешена без какого бы то ни было компромисса как для кино, так и для музыки.

Однако на практике мы на каждом шагу видим, как это не удается.

В целом ряде фильмов мы встречаем множество музыкальных образов, введенных в ткань фильма извне, не связанных с разворачиванием образов экрана и воспринимающихся поэтому как нечто чуждое фильму: то как бедный по замыслу иллюстративный прием, то как абстракция.

Целый ряд неудач с музыкой звуковых фильмов имел своей причиной то обстоятельство, что авторы фильма не сумели найти точки сцепления образов экрана и музыкальных образов, не уловили взаимообусловленности того и другого, почему ткань, создаваемая каждым,— фильм и музыка,— оставаясь может быть высококачественной, не сливается с тканью другого.

В таких случаях говорят обычно, что «режиссер и композитор не нашли общего языка».

Этот диагноз — не точен.

Точнее было бы сказать: режиссер и композитор в поисках общего языка прошли мимо условия, которое обязательно должно быть выполнено для того, чтобы его, это общий язык, найти. Они не сумели с первых же шагов заставить зрителя-слушателя ощутить, как зрительный образ как бы «прорастает» музыкальным образом, как и почему зрительный образ вызывает к жизни именно такой, а не другой музыкальный образ.

Таким образом сцепления зрительного и звукового планов не получилось, изображение и музыка заработали вразнобой. Единого целого не вышло.

Если не дать зрителю-слушателю с первых же шагов ощущения неразрывности зрительного и звукового планов, то в дальнейшем течении фильма уже не наверстать упущенного.

У нас есть одна традиция, вернее, привычка: в начале фильма на надписях давать музыкальное вступление.

Это плохая привычка, так как иногда именно здесь начинается разрыв зрительного и звукового планов и неизбежная, связанная с ним дезориентация зрителя-слушателя.

В этом случае у фильма оказываются как бы два начала.

Первое начало — вступление музыки за кадром, на подписях.

Второе начало — собственное, настоящее начало фильма, и если в нем тоже участвует музыка, то тем хуже, так как первое музыкальное начало в этом случае сбивает восприятие второго музыкального начала.

Не следует, как это делают некоторые киноработники, сравнивать музыкальное вступление к фильму с увертюрой в театре. Это совершенно разные вещи.

Когда мы в оперном театре слушаем увертюру, мы оказываемся внутренне уже в самом произведении, оно уже началось для нас.

Когда мы слушаем вступление к фильму, то в это время мы читаем извещение о составе авторов и действующих лиц фильма, т. е. находимся еще во власти восприятий внехудожественного порядка. Поэтому, строго говоря, мы обычно слушаем музыку в этот момент очень плохо. А если так, то стоит ли вообще ее здесь давать.

Стоит ли таким образом с самого начала так существенно подрывать значительность восприятий музыки в нашем фильме, сбивать ощущение его настоящего начала.

Как будто зритель соскучится, читая надписи и ничего не слыша.

Несомненно, он не успеет соскучиться, а мы прибережем таким образом музыку для дел, более важных.

Если задаваться этой целью, то всегда можно остро придумать и обосновать момент начала звукового фильма.

Вот примеры удачных музыкальных начал в фильмах.

«Частная жизнь Петра Виноградова» — музыкальная вечеринка, непосредственно вливающаяся в действие

«Микки-дирижер» Диснея, где музыкальным началом является конец предыдущего номера концертной программы Микки — увертюра «Цампа».

Зато в ряде других фильмов музыка, употребленная на вступительных надписях, сразу переводит роль музыкального плана в область некоторой абстракции.

Что получилось, например, в «Чапаеве»? Эффектная музыка вступления на надписях. Но как только начинается фильм, слышен грохот чапаевской тачанки, музыка прекращается и оказывается выброшенной из действия. Потом этот разрыв уже не удается возместить.

Вообще в музыке «Чапаева» сцеплены со зрительной стороной произведения только песни, но и то по примитивному признаку: дивизия Чапаева поет на отдыхе, действие в этот момент ослабляется. Но так убедителен самый материал этих песен, они настолько органически сродни глубоко народному духу этого прекрасного фильма, что сцепление происходит не столько драматургическое, сколько стихийное. В законности его не возникает никаких сомнений, песни эти слушаются с глубоким вни-

манием. Остальные музыкальные эпизоды «Чапаева» (исключая прекрасную, убедительную благодаря остросюжетному ходу «Лунную сонату») звучат абстрактно (вступление), трафаретно (скачка, бой, похоронный марш), неубедительно (мотив «любви» Анки и Пети, почему-то напоминающий звуки стилизованной, довольно худосочной шарманки).

Есть какая-то внутренняя небрежность, равнодушие в этих музыкальных фрагментах и уж во всяком случае никакой остроты «сцепления» образов экрана и музыки.

Как нужно писать музыку для таких эпизодов, как скачки, битвы, всевозможные катастрофы?

Неужели нельзя в музыке отойти от плоско-иллюстративного подхода?

Несомненно можно.

Стиль фильма «Мы из Кронштадта» заключается в строгой и скупой подаче ряда совершенно конкретных происшествий, получающих значение «общего» через очень яркую передачу «частного».

Стиль всего звукового плана, в основном чрезвычайно правильно и удачно решенного, заключается то в непосредственном сопровождении действия (гитара, песня матроса, колыбельная и т. п.), в то интерпретации звучаний натуры (сирены, гудки, шум моря и т. п.), то в попытках создания героических, обобщенных музыкальных образов (смерть комиссара, десант).

Главной заслугой композитора Н. Крюкова является то, что он сумел почувствовать драматическую мощь произведения и вместе с тем чрезвычайную скупость его художественного языка.

Видно, как на этой работе композитор вырос.

Интонации героической скорби и вместе с тем большой мощи найдены убедительно, впечатляюще.

Но только стоило ли так применять эту удачную музыку?

Зачем снижать восприятие хорошей, выразительной музыки тем, что она дана ранее того места (уже на вступительных надписях), где она может прозвучать с настоящей силой (смерть комиссара, десант)?

Ведь всякие повторения звучат всегда слабее.

Но и в эпизодах смерти комиссара эта музыка звучит как бы извне, немного абстрактно. Вдруг появилась, вдруг исчезла. Точно в одну развивающуюся ткань (фильм) вдруг вторглась другая, потом так же внезапно пропала.

«ГОБСЕК». Сценарий О. Леонидова. Режиссер К. Эггерт. Оператор Форестье. Межрабпомфильм. На фото: засл. арт. Галина Сергеева в роли Фанни

«ЗОЛОТАЯ ДОЛИНА». Сценарий Л. Киачели и засл. деят. иск. Н. Шенгелая. Режиссер засл. деят. иск. Н. Шенгелая. Оператор А. Поликевич. Госкинпром Грузии. На фото: засл. арт. Ната Вачнадзе

Такие куски, несмотря на их хорошее музыкальное качество, как прием — несомненно пережиток иллюстративного подхода к музыке.

Зато как удачно действует марш, который заиграли перед вражеской атакой.

Роль музыки здесь возвышена уже тем, что командир говорит музыкантам: «Не надо винтовок, давайте хорошую музыку», несмотря на то, что бойцов мало и даже раненые вернулись в строй. Атака началась.

Музыканты один за другим выходят из строя.

Мы, не видя этого, узнаем об этом потому, что оркестр постепенно беднеет, наконец остаются только труба с барабаном, которые продолжают играть, не теряя энергии.

Этот эпизод — большая удача.

Очень запоминается еще эпизод колыбельной, которая, будучи адресована к детям, звуча за кадром, переносится как нежность на образы спящих бойцов.

Вся остальная музыка в этом фильме — правильна. Она сдержанна, серьезна. В ней нет ничего лишнего.

Вопрос об использовании звучаний натуры (гудки, сирены, шумы и т. п.) требует более серьезного изучения, чем мы это привыкли делать.

В этих звучаниях есть ритм и тембр, иногда даже зачатки мелодии.

Задача заключается в приближении их к музыке.

Реалистический стиль кино требует интерпретации звучаний натуры, которые во избежание иллюстративности и натурализма должны быть возвышены до искусства, т. е. организованы по музыкальным принципам, использованы как элементы ритма и тембра, а иногда должны быть изучены, систематизированы, развиты.

В фильме «Мы из Кронштадта» звучания натуры применены с большим тактом. Теперь необходимо пойти еще дальше.

Метод реализма в музыке кино только начинает утверждаться.

По многим картинам рассеяны как удачные, так и неудачные музыкальные приемы.

Что же делает наша критика?

Она, не рассматривая отдельных моментов (как бы ни были они различны по своему принципиально-методическому значению), обычно выносит суждение о музыке фильма в целом.

Так, например, утверждалось, что музыка в «Новом Гулливере» — хороша, «У самого синего моря» — плоха. И то и другое не целиком верно.

Критики представляют себе свою задачу проще, чем она есть. А задача такова: в свете реалистического метода построения фильма разобрать по элементам музыку фильма, отметив как удачи, так и неудачи.

Это несколько труднее, но без этого мы не ликвидируем отставания нашей музыки в кино.

Дурные привычки въелись уже необычайно сильно.

Возьмем пример.

В № 1 журнала «Искусство кино» приведен сценарий покойного Н. Зархи «Самый счастливый». В сценарии указано, где и какая музыка желательна автору. И это навевает грустные мысли. Правда, сценарий, как это указано, остался не законченным. Но вопрос об отношении автора к музыке уже совершенно ясен.

К сожалению требуется одно: в готовую ткань фильма вводить извне музыкальные образы, эпизодические, фрагментарные.

Получится то, что мы уже так часто видели на экране: драматическая линия фильма развивается своим чередом.

Но иногда, когда действие слабеет, вводят музыку. Например, восход солнца, или движение на улицах города, или торжественный образ стратоплана.

Или такие обозначения, как тема «Победа», тема «Спасение».

Все это насквозь иллюстративно.

Н. Зархи как опытный драматург знал, что зрительный образ в кино нельзя дать сразу, его надо суметь обосновать и развернуть. А музыке он почему-то отказывал в аналогичной необходимости.

Требование дать образ без развития (например тема «Победа», тема «Спасение», «Восход солнца») толкает композитора к поверхностной иллюстративности.

Борьба за драматическую функцию музыки в кино (а это лозунг сегодняшнего дня советской кинематографии) обязывает авторов фильма к углубленному, смысловому обоснованию ее роли в фильме, к участию ее в самых истоках замысла произведения.

Музыка должна быть дыханием фильма, его душой, а не поверхностным гримом.

Реалистический метод в кино требует от композитора остро отточенного пера, от режиссера — большого внимания к вопросам музыки, серьезного ее изучения.

ИЗ ИСТОРИИ КИНО*

В. РОССОЛОВСКАЯ

Теория искусства кинематографии, как формы художественного идеологического мышления, как вида художественной материальной культуры, начала складываться в России очень рано.

Теоретическое наследие русской дореволюционной кинематографии состоит из массы отдельных выступлений, касающихся разнообразных сторон теории кино. Они часто повторяют и дополняют друг друга. Последовательно — хронологически — их разбор невозможен и нерационален, так как никакой преемственности и логической связи между ними нет. Они возникали почти всегда независимо друг от друга. Изучение и классификация этих высказываний показали, что обзор их следует начинать с более общих проблем (что такое кино?)и постепенно приближаться к более частным проблемам теории кинематографии.

1. Искусство ли кинематография?

В 1913 г. журнал «Вестник кинематографии» организовал «анкету писателей», предложив им высказать свое мнение о кинематографии на страницах журнала. Среди различных статей и заметок, полученных в результате опроса, была краткая заметка популярного в эпоху реакции (1907—1911) писателя-фельетониста Осипа Дымова.

Дымов считает кинематографию заманчивой белой страницей, на которой можно высказаться перед гигантской аудиторией. Он устанавливает, что кинематография уловила в какой-то мере изменившийся ритм современной жизни и дала возможность высказываться в каких-то новых формах. «Кинематограф, минуя территориальные и всякие иные границы, говорит массам на новом и всем понятном языке и этим самым может содействовать единению человечества» («Вестник кинематографии», № 5, 1913 г.).

Через 2 года после того как Дымов обронил эту мысль, вышла книга языковеда и философа Я. Линцбаха «Принципы философского языка», несколько глав которой были посвящены кинематографу.

Я. Линцбах целью своего исследования поставил поиски «идеального» «мирового» средства общения между людьми. По его теории общество стремится к состоянию «идеального равновесия», к мировой энтропии. Теория эта является одной из буржуазных утопий. Она антиисторична и не имеет никакой научной ценности. В общефилософских суждениях Я. Линцбах является эмпириокритиком и идет вслед за Махом, дополняя его порой Ницше.

Основные положения языкознания Я. Линцбаха следующие: мировая энтропия нуждается в мировом языке. Это будет язык чистого разума. Частично можно обнаружить элементы этого языка будущего и в современном языке. Идеальный энтропический язык раздвинет границы познания человечества. Это будет язык гениев, атлантов науки и искусства. Люди, владеющие этим языком, будут господствовать над обычными людьи, как ныне обычные люди господствуют над животными. Энтропический язык явится в то же время и новой формой познания мира, новой формой мышления. Он будет экономен и лаконичен. Предугадать пути развития этого языка и пытается исследователь.

Мы не будем тратить времени на критику этой реакционной теории и обратимся к тем положениям о кинематографии, которые развиты в кино и при всей ошибочности общих суждений содержат в себе зерно истины.

Я. Линцбах утверждает, что мысль может быть выражена не только через человеческую устную речь, но и в виде цифры, алгебраической формулы, геометрического чертежа, условного алфавита, или другими способами, например, способами искусства. Одним из средств выражения мыслей Я. Линцбах считает и кинематограф. Восторги исследователя перед кинематографом — безграничны. Кинематограф — «настоящий всемирный язык», «чудесный дар», он приближает энтропию мира, средства кинематографа «сотни и тысячи раз превышают средства человеческого восприятия». Фотографический аппарат работает совершеннее, чем человеческий глаз. «В отношении полноты кинематографическое изображение не уступает никакому виду изображения, и превзойти его здесь может только сила действительности» (стр. 69). Исследователь установил основной принцип движения в кино, то, что составляет суть, главное в кинематографе, т. е. рассмотрел каждый отдельный фотографический снимок фильма как момент движения. «Кинематограф есть не что иное как ряд мелькающих друг за другом фотографических снимков. Последние появляются с такой скоростью, что глаз не успевает замечать исчезновения одной картины и появления другой. Прерывный ряд снимков представляется поэтому непрерывным, вызывая иллюзию движения наблюдаемого в действительности».

Развивая мысль, аналогичную мысли Осипа Дымова, Я. Линцбах не только объявил кинематографию языком человечества, но попытался исследовать грамматику этого нового языка, т. е. установить основные законы способов выражения мыслей через кинематограф. Начиная исследование, Я. Линцбах оговорился, что найти грамматику кино — очень трудно, так как она растворена в изображениях. Однако же грамматика эта существует и подчинена своим особым законам.

Я. Линцбах нашел, что «вещи и движения» на экране есть при ближайшем рассмотрении «существительные и глаголы», «подлежащие и сказуемые». Как же изменяются эти грамматические категории в кинематографии? В языке, в устной и письменной речи, они изменяются по родам, по числам и по падежам; их склоняют, спрягают, подчиняют правилам синтаксиса. В кинематографии имеются своеобразные грамматические и синтаксические правила. Их основная формула: «...кинематограф дает не просто явления, а связи между явлениями... фигуры (на экране — В. Р.) сами по себе изображают отдельные предметы, положение же их выражает то или другое отношение их друг к другу» (стр. 77). Таким образом исследователь установил основное правило внутрикадрового соотношения фигур и соотношения монтажных кусков как закон своеобразной грамматики кино.

Из высказываний Я. Линцбаха можно извлечь ряд положений. Кинематография есть особая форма идеологического мышления и языка. Этот язык имеет свои законы и способы выражения мыслей, суть которых в соотношении фигур и их движения на экране. Преимущество кинематографии перед другими формами общения в том, что она изображает связи и соотношение фигур не только в пространстве, но и во времени.

В той части, где Я. Линцбах исследовал грамматику кино и пытался проникнуть в тайну нового языка, он кое-что угадал. Когда же он пытался связать свою теорию кинематографии с теорией мировой энтропии, он ушел на ложный путь и занялся бесцельным преобразованием кинематографического языка в орудие общения между людьми несвойственными ему средствами. Полнота изображения на экране убедила исследователя в том, что кино — не лаконичный, а наоборот, весьма громоздкий язык. И тут во славу энтропии исследователь попытался произвести сокращения кинематографических изображений, наподобие сокращения слов в стенографии. Искание исследователя в этой области привело кинематографический язык к цифровым таблицам, а экран превратили в грифельную доску, испещренную математическими формулами.

* Редакция помещает наиболее интересную часть диссертации тов. В. Россоловской.

Теория кинематографии Я. Линцбаха не была особенно популярной. О ней заговорили только в 1918 г. Но в год выхода книги теория прошла незамеченной кинематографическими критиками и теоретиками. О том, что кинематография—язык, а следовательно может служить формой как для создания произведений искусства, так и для создания научных трудов, документов истории,— не знали теоретики кинематографии. Они жестоко спорили между собой по вопросу о том, является ли кинематография искусством или же она является только техникой, наподобие телеграфа, телефона и книгопечатания?

В театральной газете за 1916 г. было напечатано несколько заметок, в которых объявлялось, что кинематография — не искусство, а только механизм для репродукции жизни.

Искусством кинематографию не признавала даже политически передовая критика и публицистика.

В 1912 г. в журнале «Современный мир» (№ 1) появилась статья Г. Цыперовича. Статья представляла собою серьезное исследование о кинематографии как социальном явлении, о роли и значении ее в эпоху капитализма, о репертуаре кинематографов, о вредном их влиянии на демократические массы зрителей и о могущественности кинематографа как технического изобретения.

Положения, которые сейчас кажутся нам общеизвестными, примитивными, в 1912 г. были откровением и новым словом в теории кинематографии.

Наш век — век технических изобретений, писал Г. Цыперович в своей статье.

При капитализме в обществе развивается множество потребностей, организм человека приучается к быстрой смене процессов потребления, а капитал услужливо предлагает все новые и новые ощущения, и вот уже техника захватывает область поэзии, то, что было до сих пор недоступно фабричному способу производства. Техника ставит перед собой задачу «зафиксировать звук и движение так, чтобы они могли быть восстановлены или воспроизведены в любой момент по воле человека». Это уже не простое приспособление для обработки сырья (хлопка), но попытка перешагнуть в область таинственную, неизвестную, дерзостный вызов тайнам природы. Для нашего времени показательны не дизель и ротационная машина, а «черная пластинка с нацарапанными на ней звуками или прозрачная нежная пленка (фильм), несущая в себе движение в неподвижности». Так писал Г. Цыперович.

В этой же статье Г. Цыперовичем была высказана мысль, что кинематография — явление технического прогресса будущего социалистического общества.

«На пороге нового общественного строя,—писал Цыперович, — техника превращается в своеобразную артистическую функцию, которая придает обыкновенным предметам домашнего обихода художественную форму, делает из неуклюжих мостов ажурные фантастические арки, из примитивных керосиновых ламп — электрические цветы — лампионы, простое освещение на улице превращает в беспрерывную иллюминацию». По мнению автора граммофон и кинематограф, превращенная музыка и превращенный театр принадлежат к числу этих же художеств, внедренных в быт.

Ошибка Г. Цыперовича заключалась в том, что он растворил искусство будущего в технике и в бытовой материальной культуре, позабыв о том, что улучшение эстетических форм материальной культуры не уничтожает искусства как такового и его различных форм при новом общественном строе. Ошибки Г. Цыперовича повторили впоследствии все советские конструктивисты.

В кратких сведениях по истории кинематографии Г. Цыперович описывал появление предшественника кинематографа — электротахископ. Автор был свидетелем восторженных оваций, которыми общество встретило движущиеся фигурки на белом. Однако Цыперович не увидел разницы между фигурками электротахископа и художественными фильмами, отпечатанными на пленке «кодак». Фигурки электротахископа были репродукциями с фотографий или рисунков. Никакого различия между ними и кинематографическими изображениями Цыперович не делает, принимая всякий отпечаток на пленке за механическую копию явления действительности. Это и дало основание Цыперовичу утверждать, что кинематограф — простой «суррогат театра, точно так же как фототипия явилась суррогатом картины или граммофон — суррогатом оперы...»; «...кинематограф уверенно и шумно вошел в жизнь, создал особую отрасль промышленности, особый своеобразный жанр репродукционного искусства» (разрядка моя — Б. Р.).

Теория репродукционного искусства неоднократно варьировалась в высказываниях работников театра о кинематографе, в частности у Мейерхольда до его работы в кино. Режиссеры и теоретики театра, описывая кризисы в театральном искусстве, причины их искали во всеобщем падении нравов и вкусов зрителей, меняющих высокие эстетические радости театра на низменные механические репродукции с плохих театральных спектаклей в кинематографах.

Причины отрицания за кинематографией права пользоваться искусством коренились также и в том, что художественный уровень фильмов предреволюционной эпохи был чрезвычайно низок и пугал культурного зрителя и особенно работников теории искусства убогим содержанием и скудностью художественных средств выражения.

Способность кинематографа репродуцировать явления искусства и действительности театральные критики и даже Цыперович считали бедой, пороком кинематографии, ставящим ее в разряд олеографии и книгопечатания, в разряд технических изобретений, но не искусств.

В противовес этому другая группа теоретиков и работников искусства объявила репродуцивность кинематографии величайшим ее достоинством новой эры в театре и переворотом в истории человеческой культуры. Это были русские футуристы, провозгласившие под влиянием Маринетти конец всей художественной культуре человечества, якобы не отвечающей задачам современного им общества.

От группы футуристов выступил Б. Шапотников, опубликовав свою декларацию «Футуризм и театр» в журнале «Маски» (№ 7—8, 1912—1913 гг.).

Б. Шапотников заявил в своей декларации о необходимости революции в театральном искусстве. Все сокровища театральной культуры автор объявлял хламом и рекомендовал искусству будущего театра обходиться без них. На сцене должны царствовать машины и электричество, грозное величие толпы, грандиозное зрелище опасности. «Нужно воспеть новую красоту, обогатившую мир — скорость».

Б. Шапотников потребовал от театра новой кинематографической техники. В новом театре действие должно развиваться не в замкнутом пространстве сцены, не на дощатом полу подмостков, а в горах, на воде, в воздухе, на аэропланах, дирижаблях, под дождем и под палящим солнцем. Пусть ветер с дождем рвет на актерах одежду, относит их волосы и пески засыпают им глаза! В итоге Б. Шапотников цитирует катехизис всех футуристов — статьи Маринетти. Статьи, подобные статье Б. Шапотникова, печатались весьма неохотно. Журнал «Маски» поместил «Футуризм и театр» с примечанием, что редакция с автором не согласна и печатает декларацию больше так, для сведения.

В том же 1913 г. Маяковский опубликовал три статьи о кинематографе как новом виде театра, но уже не в консервативном театральном журнале, а журнале кинематографическом. Статьи В. Маяковского опубликовал «Киножурнал» (№ 14,16 и 17 за 1913 г.). В статье «Театр, кинематограф и футуризм» Маяковский объявляет о великой ломке, предпринятой футуристами «во всех областях красоты». Необходимо произвести революцию и в театре. Театр — «крошечные переживания уходящих от жизни людей». На место отжившего театрального искусства Маяковский выдвигает «точную науку». Эта точная наука — кинематограф. «Театр сам себя привел к гибели и должен передать свое наследие кинематографу».

Апологизируя кинематограф как новую форму театра и отрицая театр, Маяковский породил теорию отрицания художественной кинематографии и провозгласил единственным достойным зрелищем в кино документальный фильм. В статье «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» Маяковский писал: «Может ли кинематограф быть самостоятельным искусством? — Разумеется, нет... Только художник вызывает из реальной жизи образы искусства. Кинематограф же может выступить удачным или неудачным множителем образов. Кинематограф и искусство — явления различного порядка. Искусство дает высокие образы, кинематограф же, как типографский станок, множит и раскидывает их в самые отдаленные части мира»... Кинематограф никогда не станет искусством. «Ре-

«КОНЦЕРТ БЕТХОВЕНА»

Сценарий Р. Б. Пхора. Режиссеры В. Шмидтгоф и М. Гавронский. Операторы Б. Беляев и Роговский. Белгоскино

зультаты его работы могут представлять в лучшем случае только научный, или, вернее, описательный, интерес» (разрядка моя — В. Р.).

В последней части цитаты высказана мысль, имеющая существенное значение для советской теории неигрового фильма Вертова, Арватова, Ерофеева и других современных нам кинематографистов и их теоретиков. Маяковский настаивает на описательном и научном значении кинематографа, т. е. на способности кинематографического аппарата точно фиксировать безразлично явления искусства или явления действительности. Обоснование первой части теории — преклонение перед кинематографом-машиной, множителем образов искусства — следует искать в идеологии урбанизма европейских футуристов.

Теория отрицания художественного фильма и утверждения фильма описательного (хроникального) и научного возникла у раннего Маяковского на базе его ошибочного кантианского взгляда на искусство в то время. В одной из своих статей о кинематографе Маяковский высказывает следующую мысль на искусство: «...красоты в природе нет. Создавать ее может только художник. Разве можно было думать о красоте пьяных кабаков, контор, грязи улиц, грома города до Верхарна?»

Таким образом Маяковский повторил тезис об априорном создании красоты художником — основной тезис неокантианской эстетики второй половины XIX в.

В чем существо ошибок Маяковского? Фетишизируя кинематографический аппарат как таковой и его способность точно фиксировать явления действительности, Маяковский не учитывал зависимости съемочного аппарата от творческого сознания художника, не учитывал, что даже самые туманные фантазии в сознании художника есть не что иное как отражение явлений реального, объективно существующего мира, воспроизведенных в особой художественной форме мышления. Эти художественные образы могут быть выражены с помощью киноаппарата так же, как с помощью кисти на полотне или с помощью резца в мраморе.

Положительная роль теории Маяковского заключается в том, что он указал на возможность развития хроники и научного фильма (если рассматривать это независимо от теории ликвидации художественной кинематографии) и указал на одну существенную особенность кинематографии, снимающей противоречие театра.

В одной из статей Маяковский обронил замечательную мысль о том, что в театре живой актер действует в условном и декоративном пространстве сцены. Кинематограф снимает это противоречие театра. Кинематограф выносит действие на природу (натуру); декорацией в кинодраме служат гигантские пространства океана, города с громадами-домами и беспредельные земельные массивы.

2. Поход против синтетических искусств — поход против реализма

Теоретический поход против кинематографа предприняла группа теоретиков-символистов и мистиков. Это был одновременно поход против кинематографии как формы реалистического отражения действительности. Поход был направлен и против театра. Обе формы искусства предавались анафеме, так как они являлись синтетическим сочетанием всех искусств и давали наибольший простор для реалистического изображения действительности.

К числу статей, направленных против синтетических искусств, можно отнести статью Ю. Айхенвальда «Отрицание театра», опубликованную в сборнике «В спорах о театре» (1914 г.).

Ю. Айхенвальд — критик и теоретик искусства, популярный в период 1905—1917 гг., в основу учения об искусстве положил религиозно-мистическую философию. Утверждая, что художник — «дух» и «бытие его неосязаемо», Ю. Айхенвальд не мог примириться с натуралистичностью театральных форм, с бутафорией и живым из плоти и крови актером.

Кроме того «спектакль гибнет после падения занавеса. И никакие изобретения техники, никакие сочетания фонографа и кинематографа не сумеют задержать и продлить самую душу спектакля» («Отрицание театра»).

Еще более крайнюю, реакционную идеалистическую точку зрения на синтетические искусства выдвинул Вяч. Иванов — философ-мистик, теоретик русского символизма последнего периода, последователь Ницше в эстетической теории и Владимира Соловьева в обосновании религиозных догматов.

В своей работе о творчестве художника Чурляниса, синтетически сочетавшего музыку с живописью, Вяч. Иванов высказал мысль, что синтез в искусстве—невозможен, «надуман», «рационалистичен» и что он возможен только в религиозном искусстве — в богослужении и в мистерии.

Таким образом синтез мракобесы-реакционеры признавали в искусстве только в том случае, если искусство являлось служанкой и пособницей церкви. В противном случае все синтетические искусства, в том числе и кинематография, объявлялись вне закона.

В 1913 г. в газете «Театр и искусство» Homo Novus опубликовал статью, направленную против кинематографии как синтетического искусства.

«Издавна в философии существует спор между «реализмом» и «идеализмом», между «позитивизмом» и «метафизикой», между «действительностью» и «творчеством», — писал Homo Novus.

Путанно и неверно. Homo Novus пытался высказать мысль о том, что в философии, теории искусства и в самом искусстве вечно борются два течения: материализм и идеализм.

Изобретение кинематографа не радует Homo Novus, так как оно дает возможность укрепиться реализму в искусстве. «Кинематограф есть последнее и потому пошлейшее выражение действительности, как она есть, настоящий человеческий документ, и с этой точки зрения натурализм в искусстве получил в лице кинематографа reductio ad absurdum мещанской пошлости»...

«Чтобы представить что-нибудь, изобразить жизнь, особенно в ее кинетических свойствах, требуется какое-нибудь мастерство, способность наблюдения, запоминания, поэтому даже посредственная пьеса есть плод творчества и отражает индивидуальность автора... Совсем другое — фотографирование действительности, составляющее сущность кинематографа... Кинематографическое изображение не нуждается в силе воображения, без чего хотя бы в минимальной степени не может обойтись ни один автор. Когда пишут пьесу, то видят перед собой образ. Когда же снимают, т. е. фотографируют, видят перед собой не образ — отображенную действительность, а настоящую действительность. В самой сущности своей кинематографическое изображение есть просто кусок жизни, грубейший подмен идеализма натуральностью (разрядка моя — В. Р.). Если пресловутый театральный натурализм поражает нас своим мещанством и пошлостью, то что же можно сказать о кинематографии?»

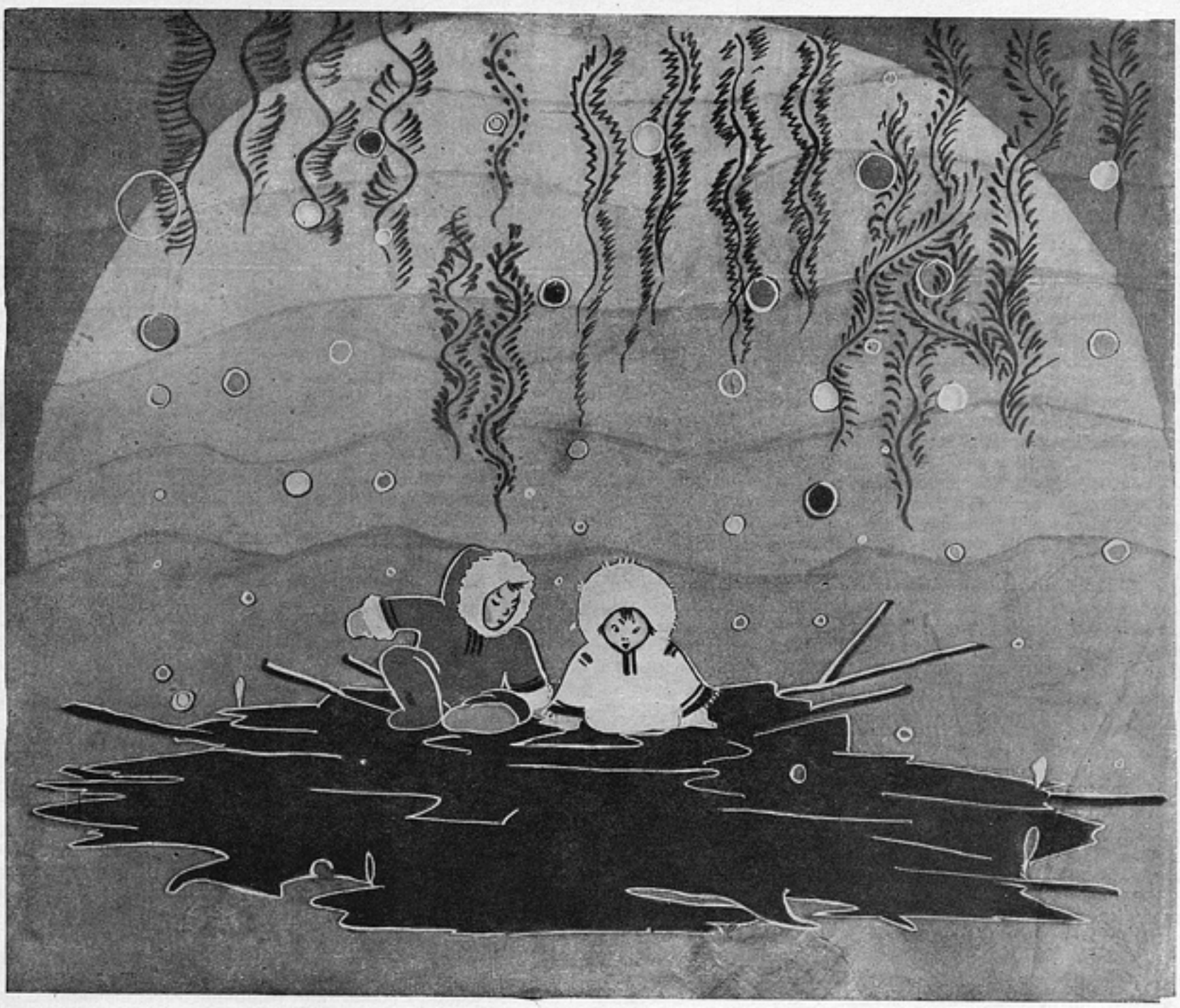
Рассмотрим теорию кинематографии, изложенную Homo Novus.

Homo Novus нападает именно на то, что вызывало восторги теоретиков и практиков русского футуризма: на возможность кинематографическим аппаратом точно фиксировать явления действительности.

Homo Novus не исключал кинематографии из пантеона искусств, как Цыперович или Маяковский; не возмущался техническими недочетами кинематографа (мигание) и не нападал на пошлый репертуар. Все это, говорил он, можно устранить. «Но есть нечто неустранимое в пошлости кинематографа. Это царство действительности, которую там показывают... Истории, разыгрываемые в кинематографии, — это грубый натурализм».

Отрицая реализм кинематографа, Homo Novus собственно верно угадал, что кинематография в самой специфике съемочного процесса несет большие возможности для создания исключительно реалистического искусства; что отпечатки людей, вещей и природы на пленке поражают нас точностью и сходством с действительными реальными вещами; что процесс съемки и проекция могут передать со всей реальностью течение человеческой мысли. Отрицательное отношение к кинематографии подсказало Homo Novus, что кинематография ликвидирует тайну творческого процесса, ликвидирует искусство «избранных для избранных» и сделает искусство достоянием масс. Homo Novus был одним из первых теоретиков, указавших, что кинематография есть орудие «всеобщей грамотности всеобщих мещан», т. е. если перевести эту фразу с барского языка на советский, кинематография есть массовое искусство, и через нее можно нести культуру в широкие массы.

«В чем стремление века?» — вопрошает критик. «В том, чтобы найти универсальную колодку, по которой можно было бы всему человечеству шить одни сапоги,



«ВОЗВРАЩЕННОЕ СОЛНЦЕ»

Режиссер-художник О. Ходатаева. Московская студия графических фильмов

размножая их на центральной фабрике сапожного дела. В кинематографе осуществлено это тайное желание фабричного производства — тождественного и уравнительного».

Homo Novus в данном случае повторял старые пошлости и пасквили буржуазных экономистов и философов на социалистический метод производства, на великую идею ликвидации классов.

Он угадал в кинематографии демократичность ее как искусства.

Кинематограф не потому так победно шагает, писал Homo Novus, что «совершенствуется, дешев и занимателен, а потому главным образом, что механичен, что заключает в своей сущности отрицание индивидуальности, нестерпимой для омещанившейся жизни, что вкусы, стремления, идеалы — да простят мне кощунства... жадно, как магнит железо, ищут механического слияния».

Поход против синтетических искусств театра и кинематографии хронологически совпал с походом против реализма во всех областях искусства и в теории искусства изучаемого периода.

Список врагов реализма и синтетических искусств был бы неполон, если бы мы не упомянули Николая Бердяева, мракобеса-мистика, белоэмигранта.

Все это мощное антиреалистическое течение в философии и теории искусства предреволюционной поры питало идеологию крайнего религиозного идеализма и мистицизма.

Поход против реализма в искусстве был частью похода против материализма в философии.

3. За кинематографию как высшую форму синтетического искусства

Реалистичность кинематографии как формы изображения нашла и своих сторонников.

Одним из них был поэт и литератор Сергей Городецкий.

В 1915 г. в журнале «Кинематограф» (№ 2) появилась статья Сергея Городецкого под названием «Жизнопись».

«Жизнопись» — так перевел Сергей Городецкий слово «кинематография».

Городецкий, один из активных участников «школы акмеизма», в период войны разделял увлечения славянофильством и всей той мишурой, которой националисты стилизовали и подкрашивали русскую культуру эпохи империализма.

Хотя статья «Жизнопись» была перегружена славянизмами и архаическими терминами, но в существе своем была отнюдь не враждебна реализму кинематографии и реализму искусства в целом, а, наоборот, била по поповским бердяевско-булгаковским теориям.

В дальнейшем Сергей Городецкий не разрабатывает этой мысли, так же как и Homo Novus, установивший эту же закономерность, приведенную выше, в статье о кинематографе.

Подобно Линцбаху Сергей Городецкий указывает, в чем преимущества кинематографии перед другими искусствами. Сергей Городецкий делит искусство на два ряда: на пространственные и временные. К пространственным относит он живопись, скульптуру, архитектуру, к временным — музыку и поэзию. Недостаток пространственных искусств автор видит в том, что они запечатлевают «одно мгновение». У поэзии и музыки другой недостаток: они — слепые. Театр соединил оба искусства, но сделал это грубо и громоздко. Но вот «он пришел — кинематограф, по-русски — записыватель движений — «жизнописец». Она растет не по дням, а по часам, кинематография, по-русски — двигопись, жизнопись... Она победила пространства, время, зрению дала пищу... Старое искусство приветствует новую сестру. Здравствуй, жизнопись!»

Городецкий поставил в применении к кинематографии проблему о границах искусства. Проблемы этой он не разрешил, но верно подметил реалистические особенности кинематографии, отличающие ее выгодно среди других искусств.

При всем внешне-формальном реализме, являющемся неотъемлемой особенностью кинематографии как изобразительной формы, репертуар кинематографии 1905—1917 гг. поразил бы современного зрителя отсутствием реализма в содержании и драматургическом воплощении этого содержания в фильмах, т. е. сохраняя предельно точные и верные отпечатки людей, вещей и явлений природы на пленке, буржуазная художественная кинематография была по стилю своему антиреалистическим искусством.

Противоречия между реалистичностью изобразительных средств кинематографии и антиреалистичностью художественного стиля ее в изучаемый период Сергей Городецкий не угадал и не разъяснил.

Кроме того, приветствуя «жизнопись», Городецкий не заметил технических несовершенств кино, а в те времена они были очень значительны. Кино было немым (звуковые и поющие аппараты не получили распространения), изображения на пленке мерцали (мигали) во время проекции, низкий уровень операторского искусства мешал отражению световой и воздушной перспективы. Наконец кино было лишено красок жизни.

И первое и второе противоречие заметил и обобщил Алексей Максимович Горький.

В 1896 г. Алексей Максимович работал корреспондентом по Всероссийской промышленной выставке в Нижнем Новгороде, помещая корреспонденции в газете «Нижегородский листок» под псевдонимом Pacutus (Мирный). Среди других диковинок выставки и ярмарки некто Шарль Омон, содержатель ресторана, показал и кинематограф. Это был один из первых сеансов кинематографа в России. Вместе с другими зрителями на кинематографические сеансы попал и Горький. Вместе с другими он был очарован, восхищен и поражен тем, что увидел, вместе с другими готов был бежать, когда на экране мчался поезд, и инстинктивно отклонял голову, когда с экрана брызгала струя воды из рукава брандсбойта на цветы, поливаемые садовником.

У самых истоков кинематографии Горький нашел, в чем ее наибольшая сила и наибольший реализм ее формы — в движении. Нашел и ее наиболее слабое место — отсутствие цвета, звука и объема.

В описании ранних фильмов Люмьера — «Политый поливальщик» и «Игроки» — Горький увидел то, что составляет душу, суть кинематографа: свойство кинематографии передавать идею, понятие через игру мускулов лица или движение рук актера.

Горький не только угадал существенные стороны нового искусства и вскрыл основные противоречия его формы, он предсказал возможный путь его развития в капиталистической России как рыночного развлечения и средства наживы торгашей. Он предсказал, что кинематограф используют кабатчики и торгаши; что описанные им картины «заменят иным, более подходящим к общему тону концертного зала жанром. Дадут, например, картину «Она раздевается», или «Акулина, выходящая из ванны», или «Она надевает чулки». Можно также фотографировать бой канавинского мужика со своей женой и дать публике под названием «Прелести семейной жизни».

В этой горьковской иронии заключалась верная оценка продукции частнопредпринимательских фирм.

Горькому принадлежат замечательные слова о странном противоречии между прекрасной реалистической формой нового искусства и жалкой, убогой и постыдной роли, выполняемой им в обществе благодаря содержанию своих пьес. Горький поставил вопрос, почему «у Омона приютилось и демонстрируется это удивительное изобретение Люмьера, еще раз доказывающее энергию и пытливость человеческого ума, вечно стремящегося все познать и... создающего по дороге к открытию тайн жизни успех Омону?»

У Горького намечена подлинно научная постановка вопроса о реализме кинематографии как выразительной формы искусства и об отрицании этого реализма классовым содержанием кинематографических пьес в буржуазной кинематографии.

Проблема эта могла и должна стать одной из актуальнейших советской теории кинематографии, так как разработка ее дала бы возможность вскрыть основные противоречия современного буржуазного кинематографического искусства.

„ФЕДЬКА“*

Н. КЛАДО

Кинодраматургия, повышая качество, добилась права выхода на страницы журналов, выпуска лучших сценариев отдельными изданиями.

Специальное издательство Кинофотоиздат выпускало один за другим ряд советских сценариев. Но отбор их был большей частью случаен и неверен.

Сегодня сценарии выпускаются еще настолько редко, что право на издание заслуживают лишь наиболее полноценные. Наиболее совершенны драматургические произведения или произведения, представляющие самостоятельный литературный интерес для читателя.

Сценарий представляет интерес либо исследовательский, либо чисто литературный, читательский.

Выпуск недоработанного сценария «Петр I», литературно неполноценного «Крестьяне» и наконец сценария «Федька» показывает отсутствие правильного принципа в отборе произведений для печати.

Последний сценарий — наиболее характерен. Литературные качества его — невысоки. Язык трафаретен и некрасочен. Крестьяне разговаривают, как «пейзане». В картине изображена Конная армия, и одно из излюбленных слов автора, поставленное им между многоточий: «Несутся». В каждой части по многу раз (где надо и не надо) скачут на лошадях.

Все художественное создается словесной видимостью: «Не скачет — летит».

Серость и шаблон в именах, разговоре, в эпизодах характеризуют весь сценарий. На всем тексте лежит печать неряшливости и недодуманности. Например, крадутся красноармейцы, стремящиеся соблюдать тишину, и вдруг мы узнаем, что «в караулку с шумом и криком ворвались эскадронцы».

Но не эти важные недостатки лишают сценарий права быть изданным. Порочность его — в ином.

Ожесточенному огню критики подвергается всякая попытка в советских картинах слепо подражать западным образцам, некритически переносить кадры, эпизоды, приемы. Думается, что если из одной хорошей советской картины перенести целиком ее конструкцию, внутреннее построение эпизодов, реплики и т. д. на другой материал, в другую картину, то это будет не менее порочно.

Спора нет, прекрасна картина «Чапаев». Учиться у авторов «Чапаева» есть чему и драматургам. Но представьте себе обладающих хорошей памятью писателей, которые целиком заимствуют эпизоды, поведение людей из «Чапаева» для своего сценария. Бесспорно такая копия будет не только ниже оригинала, она явится невольной пародией на него, она будет просто плоха.

«Чапаев» тем и хорош, что построение сюжета в нем органически вытекает из идейного задания, из материала, из центральных образов. Воспитательная работа Фурманова с вождем партизан Чапаевым — это специфическая по методу воспитания работа, а не любая.

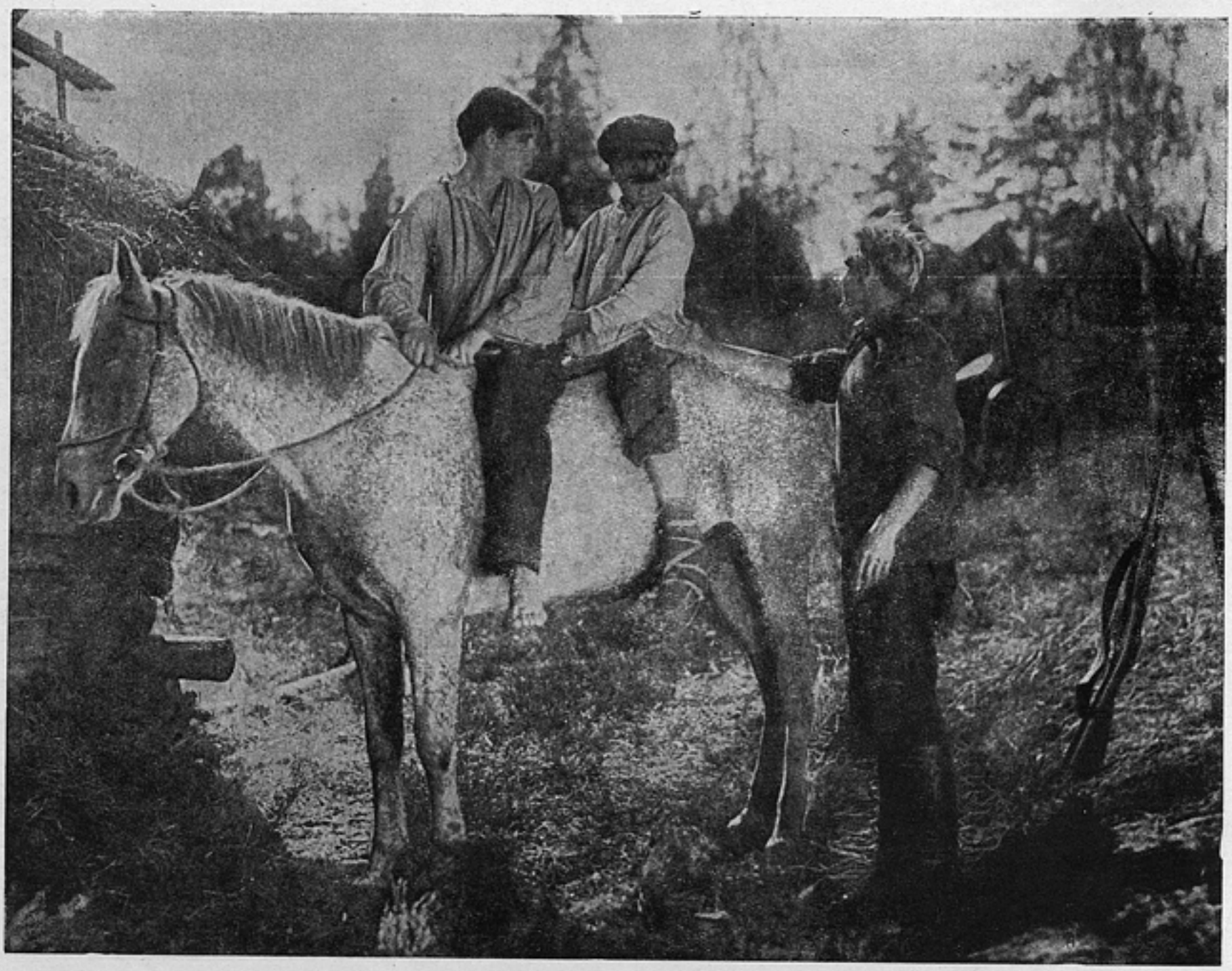
Автор сценария «Федька» писатель Дойвбер Левин задался прекрасной мыслью — показать, как оставшийся сиротой мальчишка воспитывается красноармейским полком. Но, увлеченный успехом «Чапаева», он не заметил разницы между центральными образами и просто скопировал конструкцию и поведение вождя партизан.

И вот Федька, крестьянский мальчик, ходит по сценарию походкой военноначальника, важно произносит афоризмы, свысока разговаривает с конноармейцами, — не вырастает, а пыжится вырасти в героя. Образ его никак не раскрыт. Он бледен и недейственен. Таковы и

* Д. Левин. «Федька». Киносценарий, 70 стр., тираж 4 000 экз., цена в перепл. 2 р. 50 к. Кинофотоиздат, Москва, 1936 год.

«ФЕДЬКА»

Сценарий Д. Левина. Режиссер Н. Лебедев. Оператор В. Чулков. Ленфильм. На фото: Н. Кат-Оглы в роли Федьки



«ФЕДЬКА» **Сценарий Д. Левина. Режиссер Н. Лебедев. Оператор В. Чулков. Ленфильм**

образы командира Сороки и отчасти комиссара. Они лишь названы. Ведут их сменяющиеся эпизоды, перенятые из «Чапаева».

Можно рядом привести примеры из той и другой картины — и будет ясна схожесть. Так как «Чапаев» общеизвестен, назову эпизоды «Федьки».

Федька говорит (стр. 25): «Цыплина! Цыплина! Да что же гада-то этого целовать, что ли. Ну вас всех! Уйду!», завершая аналогичный Чапаеву эпизод, показывающий анархическое поведение перед перерождением. Причем здесь это не вытекает из характера образа и перенесено механически. То, что в «Чапаеве» значительно, то здесь слабо. Сцена, где Чапаев приводит свою одежду в порядок и затем заставляет то же сделать своих бойцов, здесь скопирована так: «Какой я тебе Федька? — Федор Трофимыч! Ну!»—говорит Федька ребятам.

Положительных черт образа нет. Федька напыщен и лишен детскости. Поэтому взаимоотношения его с комиссаром неоправданы и смехотворны.

Как полагается, все персонажи мечтают, мечтают безо всякой связи с действием и не осуществляя этим раскрытия своего характера.

Миша и Ворона говорят о том, что «будет на небе» (стр. 27), так же как Чапаев с Петькой. Эта сцена — вставленные «картинки жизни», не несущие никакого сюжетного задания.

Обращение с взятым в плен «монголом» напоминает эпизод с денщиком в «Чапаеве». Федька, как Чапаев, спрыгивает с обрыва. Завязка в сценарии внешне подражает тому же образцу. Речь комиссара над телом Сороки взята уже не из «Чапаева» — она целиком соответствует речи Андрея над телом Аси в «Подругах».

Я не буду множить примеры. И так ясно, что сценарий стремится к этому внешнему сходству. Но это не учеба у Васильевых, это подражание, примитив. Классовый враг очерчен шаблонно, звероподобно. Белые показаны расслабленно. Комиссар спокойно, как бы шутя, берет винтовку из рук вражеского часового. Сцены расправы подчеркнуто физиологичны, что вообще недопустимо для детской картины. Часто действие заменяется надписью (отправление в поход и т. д.).

Эпизоды, добавленные автором, в большинстве надуманны, например, фальшива сцена допроса Федьки — наигранный героизм. «Эти, как их... части, которые ваших бьют». Таков же отказ от хлеба, предложенного Лукой, и многое другое. Надуманна необходимость второго проводника. Весь сценарий осуществляет не мысль художника, а отображает в последовательном порядке факты.

Все эти крупные недостатки надо учесть постановщику. Многие из них вызваны литературным изложением автора.

В процессе съемки это может зазвучать иначе.

Мы осуждаем не будущую картину, которая может получиться и хорошей (в материале сценария заложено много интересного), а изданную Кинофотоиздатом книжку.

Книжка непонятно зачем издана в 4000 экземплярах. Тираж доказывает ориентацию ее на широкого читателя. А выпускать подобную, неважного литературного качества, примитивную по разрешению идеи, написанную сухим, мало выразительным языком, построенную по трафарету книгу конечно не нужно, кинематографическая же ценность ее — ничтожна.

Увеличивая выпуск сценариев, следует строже подходить к их изданию.

О МАСТЕРСТВЕ АКТЕРА

Н. К.

Вокруг двух вопросов развертываются наиболее ожесточенные споры. Это драматургия и мастерство актера. Сегодня эти проблемы для кино являются центральными.

Именно здесь идет ожесточенная борьба за освобождение от механического перенесения законов театра в кино, за выработку своих принципов выразительности.

Эти проблемы наименее освещены в литературе о кино и совсем почти не затронуты в теории.

Молодняк, приходящий работать в кино, не снабжен никакими пособиями. Больше того, он не знает истории этих вопросов, высказываний значительнейших мастеров прошлых лет за рубежом и у нас.

Изучая мастерство киноактера, следует учесть то, что делается в театре. Природа творчества актера в кино и театре — общая. Различны средства выразительности и метод работы над ролью в репетиционном и съемочном периодах.

Различность законов искусства театра и кино определяет и отличие в методе актерской работы.

Отсутствие скованности рампой, работа во взаимодействии со всей реальной, жизненной обстановкой, фрагментариость и растянутость процесса исполнения диктуют актеру кино выработку поведения в образе, в любом его жизненном проявлении (на производстве, в быту, в проходах, в столкновениях с природой и т. д.).

Киноактер должен готовить не только куски сценария, где описаны его действия, а уяснить для себя комплекс поведения изображаемого образа и его отношения к людям и вещам.

В этом основное различие методов работы актера в кино и в театре.

Разница определяется еще и разным соотношением со зрителем, обусловленным техникой кино и театра.

Развернутая к зрителю мизансцена в театре, необходимость возвышения голоса, подчеркнутость мимики и жестикуляции звучат фальшиво, будучи механически перенесены в кино.

Возможность строить мизанкадр максимально приближенно к зрителю определяет во многом и технику работы киноактера.

Несомненно эти различия влияют й на природу творчества актера. Но все же, повторяю, природа творчества актера в кино и театре — общая.

Обращаясь к теории и практике, надо помнить лишь эти различия. Театр же с большой, сложившейся веками культурой обладает множеством ценнейших высказываний, по принципам актерского мастерства несомненно полезных и для кинематографистов.

Гослитиздат выпустил хрестоматию «Мастерство актера», в которой собраны высказывания за два последних столетия свыше пятидесяти мастеров сцены о работе актера.

Книга эта представляет исключительный интерес, интерес, не уничтожаемый ее многочисленными недостатками, содержащимися прежде всего в предисловии к книге Б. Алперса и вступлениях к каждому высказыванию, написанных редакторами (Алперсом и Новицким).

Подлинные высказывания крупнейших режиссеров, актеров и драматургов — от Гордона Крега до Мейерхольда, от Коклена Старшего до Бабановой, от Шекспира до Островского, собранные в этой хрестоматии впервые вместе, необычайно ценны и могут служить важнейшим пособием для работы режиссеров и актеров и в кино. Это основной положительный материал сборника.

Вызывает сомнение необходимость столь обильного приведения описаний игры актеров современниками. Они всегда неточны и субъективны и представляют интерес скорее как отражение взглядов пишущего на работу актера.

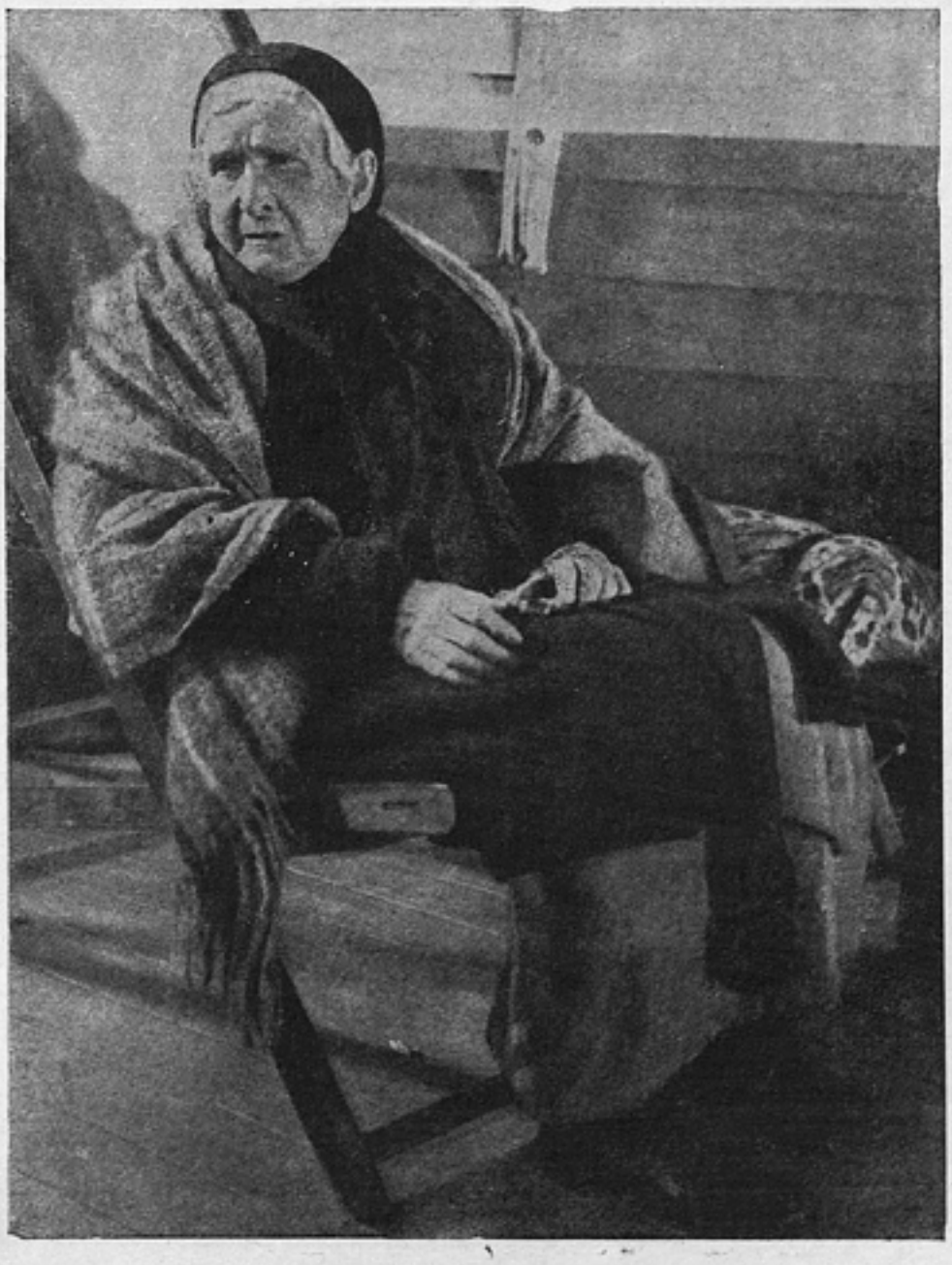
Редакторы наряду с ценным материалом поместили и малоинтересные высказывания, вместе с тем забыв многих крупнейших мастеров театра. Нет в сборнике Пискатора, нет Охлопкова, нет отражения принципов Трама в актерской работе, Пролеткульта и т. д.

Биографии актеров, предпосланные каждому вступлению, большей частью не дают понятия читателю о нем и оперируют случайно взятыми из его биографии фактами. Есть и анекдоты. Например в биографии Мартинсона в состав руководителей «фэкс» включен... С. М. Эйзенштейн (?).

Предисловие Алперса мало помогает ориентировке в материале хрестоматии. Оно посвящено лишь одному вопросу — столкновению принципов «переживания» и «представления», «чувства» и «мастерства».

Неверно, что эта проблема в вопросе мастерства актера была центральной. Особенно это неверно сегодня. И подобное разделение всех высказывающихся на две категории — механично. Оно определено тем, что составители сборника более обращали внимания на высказывания о природе творчества актера,

Нар. арт. М. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА в роли матери в фильме засл. деят. иск. В. Корша «Искатели счастья»



чем на проблемы мастерства, и соответственно подбирали материал. В том, что сборник мало профессионален, его большой недостаток.

Но даже поднимая этот вопрос, нельзя его ставить подобно Алперсу: что лучше — «чувство» или «мастерство»? Ответ один. Нужно и то и другое. Большое чувство, творческое горение в работе над ролью и вынесение на сцену лишь уже готового, отобранного, закрепленного всем опытом, мастерством актера. Надо было прямо и значительно короче это и сказать. Постановка же вопроса, что лучше, — дезориентирует молодых читателей этой хрестоматии, для которых она предназначена. Важный для театра вопрос о демонстрационной игре актера, имеющийся в сборнике, остался вне внимания Алперса.

Неряшливость («почувствовал себя крепко сидящим в образе»), описательность характерны для всего предисловия. Фотографии отобраны большей частью не характерные, например Бабанова дана в роли Гоги в пьесе «Человек с портфелем».

Но в нашу задачу не входит подробное рецензирование хрестоматии. Нас интересует иное. Сборник хорош уже тем, что появился.

И он своим появлением (положительной частью) интересен и полезен и работнику кино.

Хрестоматия эта вышла тиражом в 5000 экземпляров.

Бесспорно, что лишь единичные книги из этого скромного тиража стоят на полках кинематографистов. И книга эта, бесспорно одна из интереснейших, выпущенных по театру, осталась почти неизвестной большинству работников кинематографии. Кинофотоиздат выпустил сборник «Лицо советского киноактера», призванный выполнить ту же задачу для работников кино.

Но полное отсутствие единой установки в книге снизило ее значение. Наряду с интереснейшими высказываниями о мастерстве актера и методе его работы в статьях С. Герасимова и заслуженной артистки Е. Кузьминой помещены материалы (Гардина, Никитина) автобиографического характера, которые не имеют принципиального значения.

Путает и автор предисловия В. Туркин, стараясь объяснить читателю, незнакомому с кино, происходящие в нем процессы. Путает уже потому, что тем самым сборник ориентирует на широкого читателя, а не на специалиста.

И лишь как «экскурс» для читателя это предисловие и можно расценивать.

Туркин сваливает в одну кучу всех, кто утверждал типаж. Он называет их «упрощенцы» и «примитивные натуралисты», не пытаясь разобраться в причинах появления этих утверждений, забывая, что о типаже говорили такие различные художники, как Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцов и Трауберг, Кулешов — мастера кино, которым нельзя навязывать подобный ярлык.

Чего стоит, например, утверждение существования кино как новой формы театра и пропагандирующего в противовес другим формам кино драматургию и актера.

Неправ В. Туркин и в вопросах взаимоотношения театра и кино: «Нельзя понимать специализацию актера в кино как... усвоение какой-то особой техники, якобы «специфически» присущей кинематографическому актеру. Подобного рода «теории» выгодны только для недоучек и бесталанных людей» (?) И дальше. «В кино актеру нужно быть особенно собранным, четким и экономным в движении. Необходимо помнить, что малейшее его движение отчетливо воспринимается зрителем. Вот примерно и вся несложная мудрость «специфики» искусства киноактера по сравнению с актером театра».

Так заключает свои утверждения Туркин, обнаруживая «всю несложную мудрость» своей статьи и подхода к проблеме актерского мастерства в кино.

И эта путаница, чтобы не сказать больше, служит предисловием к первому сборнику о работе актеров в кино. Но все же и этот, далеко не совершенный сборник, объединяющий высказывания лишь шести (правда, одних из лучших) советских киноактеров, содержит в себе много интереснейших, принципиально заостренных вопросов в высказываниях Герасимова, Кузьминой, отчасти Масохи.

И симптоматично, что основное затронуто в выступлениях актерами кино, актеры же, пришедшие из театра, больше перечисляют факты и анекдоты из своей биографии и уделяют непомерно много места своим обидам и спорам с режиссерами.

Театр — кино сопоставляются не по основным линиям. Выводы из этого сопоставления—поверхностны.

«Я понял, что спецификой киноактера, так же как и актера театрального, должна быть правда, активная, горячая, пристрастная правда, которая общественное настроение делает твоим личным, интимным настроением, та правда, в которой ты хочешь убедить других» — пишет народный артист республики Бабочкин. В чем же специфика именно киноигры из этого высказывания,— непонятно. Это сказано о природе творчества актера.

Сборник порочен отсутствием единой установки и разностью принципиального уровня статей. При сравнении с ним несравненно выигрывает театральная хрестоматия «Мастерство актера».

Но ни та, ни другая книга не могут удовлетворить требований кинематографистов.

Уже сейчас на фабриках работают сотни актеров, в большинстве молодых, сотни учатся.

В большой советской кинематографии будут тысячи профессиональных актеров — исполнителей центральных и эпизодических ролей.

Подобные «учебные пособия» никак не помогают росту этих кадров режиссуры и актеров.

Искусство кино насчитывает лишь несколько десятков лет, особенно художественная кинематография. Но уже за эти годы бурно развивающееся новое искусство насчитывает интереснейших мастеров экрана и не всегда молчавших даже в годы немого кино.

Вспоминаются разбросанные по журналам и газетам статьи Чаплина, Гриффитса, Любича об актерской работе. В журнале «Кинонеделя» за 1924 г. есть интересная статья Л. З. Трауберга о принципе работы актера германского, американского и русского кино, правда, написанная в несколько эксцентрической форме; в «Советском экране» — статьи С. Эйзенштейна и др., сейчас в «Искусстве кино» — статьи Г. М. Козинцова; в газете «Кино» периодически открывается дискуссия об актере кино, а затем все эти статьи канут в неизвестность.

Молодое искусство кино относится непростительно небрежно к своему еще небольшому опыту.

Среди рекламных страниц западных киножурналов, среди описаний завтраков и белья «кинозвезд» есть и ценные материалы о принципах работы актера в американской и французской кинематографии.

Надо лишь поискать. А поискать стоит.

И кинематографии нужна своя хрестоматия «Мастерство актера». Нужна именно сегодня.

В ней должны быть и статьи мастеров театра, полезные для киноактеров, содержащие принципиальные высказывания о творчестве и мастерстве. Но главное место в ней должны занять высказывания кинематографистов. Приемы работы в немом кино не совсем чужды кино звуковому. Многое может быть полезно.

И чем скорее такая книга будет выпущена, тем будет лучше. Необходимость ее диктуется самой жизнью, бурным расцветом советской кинематографии, увеличением ее мощности.

Все большее количество режиссеров понимает необходимость дать выросшему актеру творческую инициативу, приглашая его принять участие в создании своей роли, в выработке поведения образа на экране. Этой свободы творчества актера, конечно целеустремленной, со всей работой коллектива, не нужно бояться. Но дать ее можно лишь актеру, обладателю всего культурного наследства, всего богатства, накопленного его профессией. Надо, чтобы актер был на уровне режиссера.

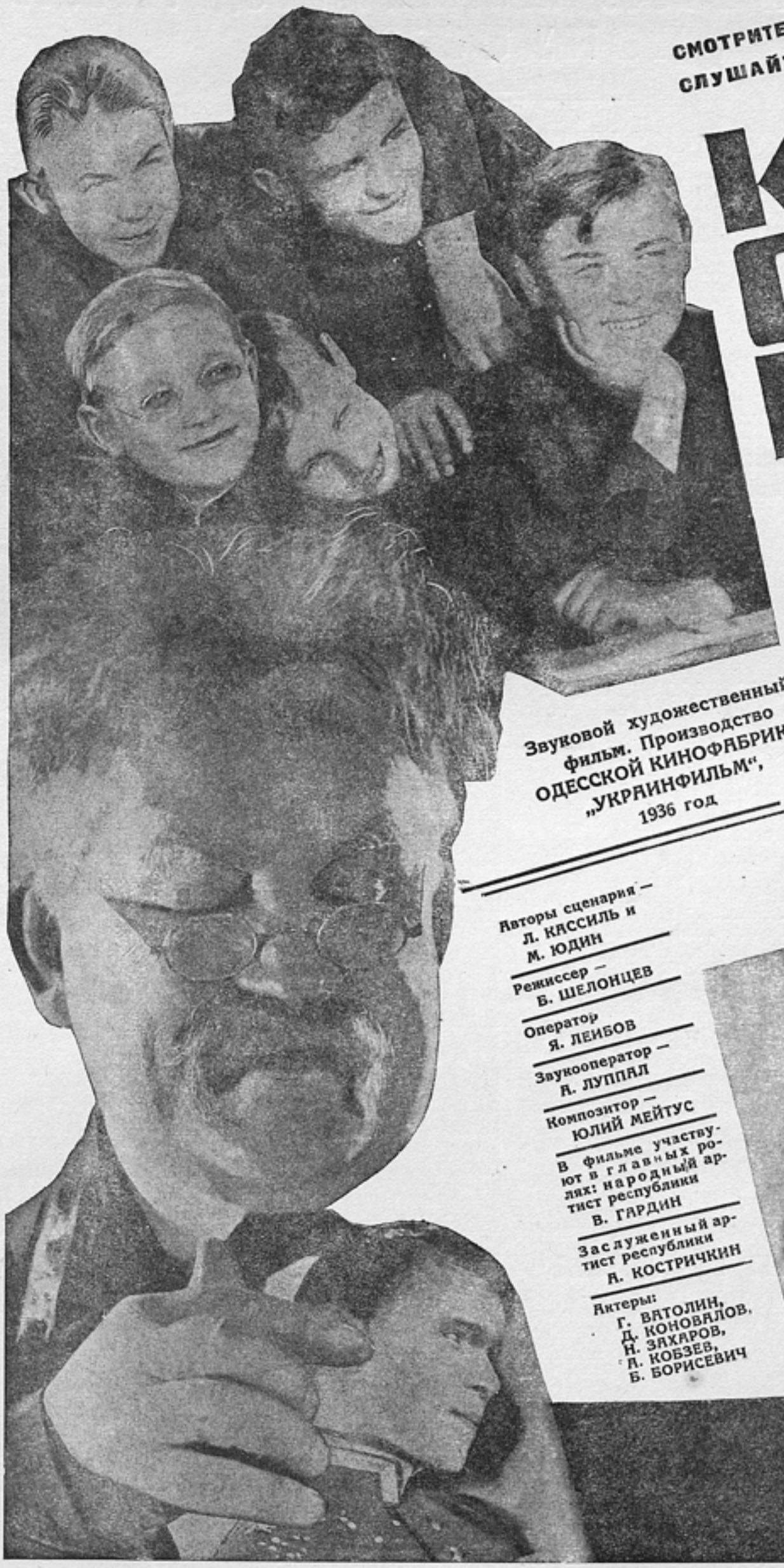
Создание подобной хрестоматии — это одна из первых мер помощи киноактеру, особенно молодому, в достижении права на активную, равноценную, творчески-созидательную работу.

Отв. ред. К. ЮКОВ **Пом. отв. ред. С. ГИНЗБУРГ**

Технический редактор Н. АУЗАН. Корректор А. БЕЛЬСКАЯ. Уполномоченный Главлита Б—24916. Зак. типографик 960. Зак. изд. № 7 Тираж 6000 Объем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68 000. СтАт 62×94. Сдано в набор 13/V 1936 г. Подписано к печати 19/VI 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа. Москва, Арбат, Филипповский, 13.

СМОТРИТЕ И
СЛУШАЙТЕ

КОНДУКТ



Звуковой художественный фильм. Производство ОДЕССКОЙ КИНОФАБРИКИ „УКРАИНФИЛЬМ“, 1936 год

Авторы сценария — Л. КАССИЛЬ и М. ЮДИН

Режиссер — Б. ШЕЛОНЦЕВ

Оператор Я. ЛЕЙБОВ

Звукооператор — А. ЛУППАЛ

Композитор — ЮЛИЙ МЕЙТУС

В фильме участвуют в главных ролях: народный артист республики В. ГАРДИН

Заслуженный артист республики А. КОСТРИЧКИН

Актеры:
Г. ВАТОЛИН,
Д. КОНОВАЛОВ,
Н. ЗАХАРОВ,
Л. КОБЗЕВ,
Б. БОРИСЕВИЧ

50
ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
28 ИЮЛ 1936
ВСЕСОЮЗ. КН. ПАЛАТА

Цена 3 р. 50 к.

✓ М5148

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 2-е ПОЛУГОДИЕ 1936 ГОДА

НА ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Газета „КИНО“

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

выходит 5 раз в месяц — отв. ред. Г. П. ВОВСЫ

подписная цена

на 6 мес. . . . . 6 р.
на 3 мес. . . . . 3 р.
на 1 мес. . . . . 1 р.

Цена отдельного номера 20 к.

Журнал „ИСКУССТВО КИНО“

ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

Отв. ред. К. Ю. ЮКОВ

12 номеров в год

Подписная цена:

на 6 мес. . . . . 20 р.
на 3 мес. . . . . 10 р.

Цена отдельного номера 3 р. 50 к.

Журнал „СОВЕТСКАЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТЬ“

ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

12 номеров в год — отв. ред. Я. Э. ЧУЖИН

подписная цена:

на 6 мес. . . . . 15 р.
на 3 мес. . . . . 7 р. 50 к.

Цена отдельного номера 2 р. 50 к.

Журнал „ФОТОХИМИЧЕСКАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ“

ОРГАН ФОКХТ ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

отв. ред. А. Я. ГРУЗ

6 номеров в год

подписная цена:

на 6 мес. . . . . 7 р. 50 к.

Цена отдельного номера 2 р. 50 к.

Журнал „УЧЕБНОЕ КИНО“

ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

12 номеров в год — отв. ред. Г. ПЕЧАЛИН-ПЕРЕС

подписная цена:

на 6 мес. . . . . 7 р. 50 к.
на 3 мес. . . . . 3 р. 75 к.

Цена отдельного номера 1 р. 25 к.

„ФОТОКОР“

ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ к ЖУРНАЛУ „СОВЕТСКОЕ ФОТО“

отв. ред. С. В. ЕВГЕНОВ

выходит 2 раза в месяц

подписная цена

на 6 мес. . . . . 3 р.
на 3 мес. . . . . 1 р. 50 к.

Цена отдельного номера — 25 к.

Журнал „СОВЕТСКОЕ ФОТО“

ОРГАН СОЮЗФОТО

12 номеров в год — отв. ред. Н. П. ГЕРАСИМОВ

на 6 мес. . . . . 10 р. 50 к.
на 3 мес. . . . . 5 р. 25 к.

Цена отдельного номера — 2 р.

Журнал „СОВЕТСКИЙ ТЕАТР“

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

отв. ред. О. С. ЛИТОВСКИЙ

12 номеров в год

Подписная цена:

на 6 мес. . . . . 12 р.
на 3 мес. . . . . 6 р.

Цена отдельного номера — 2 рубля

„РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ“

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО КОНТРОЛЮ ЗА ЗРЕЛИЩАМИ И РЕПЕРТУАРОМ ПРИ КОМИТЕТЕ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ.

12 номеров в год — отв. ред. И. М. МАХЛИН

Подписная цена:

на 6 мес. . . . . 9 р.
на 3 мес. . . . . 4 р. 50 к.

Цена отд. номера—1 р. 50 к.

ПОДПИСКУ И ДЕНЬГИ НАПРАВЛЯТЬ: Москва, Кузнецкий мост, д. 21/5 — ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ ИЗДАТЕЛЬСТВА „ИСКУССТВО“ РАСЧЕТНЫЙ СЧЕТ № 150273 в МОК Госбанка
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ТАКЖЕ ВСЕМИ ОТДЕЛЕНИЯМИ Союзпечати, повсеместно почтой, отделениями и магазинами КОГИЗ'а.